



HAL
open science

L'écriture du pouvoir et le pouvoir de l'écriture dans la littérature québécoise.

Mehdi Zarai

► **To cite this version:**

Mehdi Zarai. L'écriture du pouvoir et le pouvoir de l'écriture dans la littérature québécoise.. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30028 . tel-00759986

HAL Id: tel-00759986

<https://theses.hal.science/tel-00759986>

Submitted on 3 Dec 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne, Bordeaux III
U.F.R. Littératures française, francophone et comparée.

THESE

En vue d'obtenir le grade de :

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE, BORDEAUX III

Discipline : Littératures française, francophone et comparée

Présentée et soutenue publiquement par Mehdi ZARAI le 10 juillet 2012

INTITULÉ :

L'écriture du pouvoir et le pouvoir de l'écriture dans la littérature québécoise.

Directrice de recherches :

Mme Marie-Lyne PICCIONE

Membres du Jury :

Marie-lyne PICCIONE

Antony SORON

Yannich RESIH

DÉDICACE

À ma noble famille :

À mes frères et à mes sœurs,

À l'honneur de Belgacem ben Ahmed,

À la grandeur de Zghouda bent Elhani.

REMERCIEMENTS

Tous mes remerciements, les plus sincères, les plus expressifs et les plus cordiaux je les adresse à ma directrice de recherches, Madame Marie -Lyne Piccione, qui a accepté de me prendre en charge, de diriger mes travaux et de m'accorder la chance de continuer... Du fond du cœur, je lui témoigne toute ma gratitude pour son suivi formateur et pour sa grande patience avec moi, je lui manifeste aussi ma reconnaissance pour ce qu'elle m'a appris que ce soit à propos de mon sujet ou dans le domaine de la littérature québécoise. Je lui dis honnêtement que je lui dois tout, tout ce que j'ai connu jusque là sur ce champ vaste dans lequel j'espère pouvoir progresser assidûment.

J'exprime également mes vifs remerciements aux membres du jury qui ont l'amabilité de lire et d'évaluer ce modeste travail.

Enfin, je dis merci à tous à ceux qui m'ont aidé, de près ou de loin, à élaborer ma thèse et à ceux qui m'ont soutenu dans mes études et dans les moments les plus difficiles de ma vie.

NOTE AUX LECTEURS

Nous informons les lecteurs que, dans un souci de clarté et de simplicité, les romans du corpus seront désignés de la manière suivante : un terme choisi dans l'intitulé, mis entre parenthèse et toujours suivi du numéro de page ;

Prochain épisode - (Prochain)

L'Avalée des avalés - (L'avalée)

Salut Galarneau ! - (Galarneau !)

Le libraire - (Libraire)

D'amour, P.Q. - (D'amour)

Une saison dans la vie d'Emmanuel - (Une saison)

Les têtes à Papineau - (Les têtes)

Manuscrits de Pauline Archange - (Manuscrits)

Rue Deschambault - (Deschambault)

La petite fille qui aimait trop les allumettes - (La petite)

Le jour des corneilles - (Le jour)

Le premier quartier de la lune - (Le premier)

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : LE POUVOIR DANS TOUS SES ETATS : ANALYSE DE DEUX ROMANS PAROXYSTIQUES ET EXEMPLAIRES.

INTRODUCTION

CHAPITRE 1 : LA PROBLEMATIQUE DU POUVOIR AUTOCRATIQUE :

I- MORPHOLOGIE ET PHYSIONOMIE DU POUVOIR :

1- Mâle, le pouvoir :

2- Actes de cruauté :

3- Puissance infinie :

II- TYPOLOGIE DU POUVOIR :

1- Pouvoir réel :

2- pouvoir légendaire :

CHAPITRE 2 : LA VALEUR METAPHORIQUE DU POUVOIR :

I- LES IMAGES DE POUVOIR : LES MYTHES

1- Le pouvoir mythologique :

2 - Le pouvoir transcendant :

3- Un pouvoir fantastique

II- INTERFERENCES AVEC L'HISTOIRE QUEBECOISE

DEUXIEME PARTIE : L'ÉCRITURE, PUISSANCE D'AFFRONTMENT, DE CHANGEMENT ET DE NÉGATION :

CHAPITRE 1 : L'ORIGINE DU CONFLIT POUVOIR/ECRITURE

I- L'ÉCRIVAIN FACE A DES CONTRAINTES OBJECTIVES:

1- Histoire contraignante :

2- Contexte défavorable:

II- PLETHORE DES MAUX ET COMPROMISSION DES MOTS :

1- Conditions d'obscurantisme :

2- Stratégies castratrices :

CHAPITRE 2 : LE MOTIF DE L'ÉCRITURE : UN CONTREPOINT :

I- L'ÉCRITURE COMME ANTIDOTE :

1- La vocation littéraire des protagonistes:

2- L'immanence de l'écriture

3- Remaniement du vécu:

II- L'ECRITURE COMME CONTRE-POUVOIR :

1- La destruction du Pouvoir :

2- La rédemption de l'homme par l'écriture

3- La voi(e)x du salut national :

TROISIEME PARTIE: LE POUVOIR DE LA REPUBLIQUE DES LETTRES :

CHAPITRE 1 : LES FONDEMENTS DE L'EMPRISE AUCTORIALE :

I- TON ET THEMES DE TRANSGRESSION :

II- STYLE SUBVERSIF :

III- LE POUVOIR DE LA RHETORIQUE :

CHAPITRE 2 : LA RECONQUETE DE L'ESPACE TEXTUEL ET LITTERAIRE:

I- ART DE REINVENTION, D'INNOVATION ET D'ECHANGE

1- Culte de la littérature :

2- Notions d'esthétique :

3- Création autoréflexive :

II- REVOLUTION/TRANSFORMATION DU CHAMP CULTUREL

1- Tendance insolite :

2- Genèse plurielle :

3- Langue en mouvement :

CONCLUSION

NOTICES BIOGRAPHIQUES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DE MATIERES

INTRODUCTION

Le pouvoir, l'écriture....., Écrire (à propos) du pouvoir et un pouvoir qui s'écrit... Écrire... N'est-ce pas oser ? N'est-ce pas donc se mesurer au pouvoir ? Écrire, n'est-ce pas aussi « pouvoir », et par de-là prétendre au Pouvoir ?... Écrire c'est décrire, mais en décrivant un pouvoir, les mots ne décrivent en vérité que leur propre pouvoir. L'écriture et le pouvoir ; deux bornes dont la singularité découle de l'indissociabilité de leur complémentarité et de leur opposition. Leur rivalité, quant à elle, est tributaire de leur rapprochement. Là où il y a pouvoir il y a écriture, et vice versa ; c'est l'un des principes majeurs de la littérature québécoise contemporaine. D'ailleurs, « la question posée (comment faire équivaloir discours et pouvoir?) est le problème précis du Québec, mais aussi une des questions capitales de l'histoire des sociétés. »¹

Particulièrement, le paysage culturel québécois de l'époque contemporaine est traversé par des ouvrages foisonnants et pittoresques. L'écriture y est conçue comme une activité militante qui rejoint l'action pour combattre le Pouvoir, anéantir l'inadmissible et sauver l'homme. Aussi, faut-il constater sa situation dans un cadre politique et historique déterminé. En effet, dans le Nord de l'Atlantique, la situation des Canadiens français présente une histoire complexe : leur différence lésée par l'hégémonie autant politique que culturelle et économique de leurs voisins anglophones suscite des revendications dont la littérature se fait l'interprète. En effet, vis-à-vis de la domination historique de la Confédération du Canada, les Québécois qui se jugent opprimés réclament leur autonomie et surtout un système institutionnel différent tout en concentrant leur discours sur un sujet symbolique : le pouvoir. Ainsi, toute « vision théorique souligne la spécificité d'un Canada français dont la culture politique apparaît non comme étant seulement différente, mais même aux antipodes de la culture politique du Canada anglais. Dans l'histoire politique du Québec l'année 1960 marquée par l'élection du premier ministre libéral Jean Lesage est celle d'une rupture dont l'importance est universellement admise. »²

En effet, les années soixante marquent un tournant avec la Révolution Tranquille, période de réformes portant sur la société, l'économie, le clergé, l'éducation... L'appellation paradoxale de ce mouvement renvoie notamment à son versant intellectuel. En fait, la

¹ Elaine D. Cancalon, *Une saison dans la vie d'Emmanuel: le discours du conte*, Voix et Images / 43, automne 1989, p.103

² Pierre Guillaume, « La difficile affirmation d'une identité », in *Canada et Canadiens*, sous la direction de Jean-Michel LACROIX, Presses Universitaires de Bordeaux, 3è semestre 1994, p.69

littérature y a grandement participé mais, avec une voix résonnante, avec un ton réfractaire et un message révolutionnaire. De ce fait, le discours littéraire tient son importance d'un contexte marqué par des jeux de pouvoirs dans lequel il a représenté et, en même temps, acquis un pouvoir particulier :

Cette révolution tranquille s'inscrit dans un large contexte international qui l'explique et qui, dans une large mesure, la conditionne. C'est celui de la décolonisation propre au rejet des tutelles traditionnelles. C'est aussi celui des conciles de Vatican II dont les conclusions soulignent l'anachronisme du cléricalisme québécois traditionnel (...) Il ne faut pas oublier non plus que cette Révolution Tranquille est de l'âge de la grande prospérité des années 60, commune à toutes les économies occidentales, qui permet un desserrement des contraintes. Globalement donc l'histoire du Québec, même dans son épisode le plus original et le plus surprenant, n'est pas celle d'un isolat. Elle est expression spécifique de mouvements profonds qui ont aussi leurs incidences ailleurs. L'ampleur québécoise du phénomène est celle d'un mouvement de rattrapage d'une société longtemps empêchée de vivre à l'heure de son propre temps, d'harmoniser sa culture et ses comportements avec ses réalités socio-économiques.³

Pour le Québécois, l'écriture est, sur ce plan, un moyen d'action et de lutte contre tout pouvoir adverse ou qui empêche un mouvement conforme à l'essence et au rôle mêmes de l'art : le progrès. Cet élan "révolutionnaire" fait de la littérature un moyen d'expression impliquant son imaginaire, sa psychologie et ses aspirations. Par delà, notre acception et emploi des concepts « écriture » et « pouvoir » s'insèrent dans le sillage des réflexions du théoricien du *Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes, l'auteur de la *Leçon*. Les travaux de ce sémiologue et structuraliste sur le concept et la pratique de l'écriture entamés dans le premier ouvrage sont reconduits dans le second où il se penche sur la notion de « pouvoir » et où sa conception semble se cristalliser et se clarifier. En proposant de définir, en gros, l'écriture comme « la pratique d'écrire », il postule :

Je vise donc en elle, essentiellement le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre. Je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte.⁴

L'écriture est de ce point de vue le projet de mettre au jour une œuvre, l'entreprise littéraire dans sa conception englobante: son élaboration, ses démarches et ses techniques

³Ibid., p.72

⁴ BARTHES, *Leçon*, Editions du Seuil, 1978, p. 16-17

puis son exécution et sa finalité. Le choix des thèmes, leur organisation et la structuration de l'opinion de l'écrivain relèvent de l'écriture comme l'exploration particulière et l'expression stylistique de ces thèmes en sont le truchement. Du fonctionnement interne au déploiement structurel des éléments constitutifs du discours littéraire, l'écriture est à la fois une théorie, une activité et un processus qui germent. L'écriture c'est l'emploi motivé et productif de la langue dans une perspective déterminée ou autour d'un sujet défini, donnant lieu à une vision propre et à une marque subjective dans le champ culturel ambiant.

On s'intéressera donc à l'écriture en tant que pratique de la littérature, au sens d'investigation intellectuelle, artistique et idéologique. Ecrire semble dès lors instaurer un lien entre l'homme de lettres et son univers (contexte immédiat ou décalé, culturel, littéraire, historique, politique,...), un lien qui passe par la mise en œuvre d'un paradigme et d'un talent personnels. De ce fait, écrire c'est produire (thème, style, œuvre) et l'écriture n'est que le produit décodable proposé au lecteur (qu'il soit amateur, professionnel ou critique).

Nous envisagerons essentiellement « l'écriture » comme traitement d'un thème, c'est-à-dire le point de vue et la manière selon lesquels il est abordé. D'abord, il sera question des traces et des spécificités de la réflexion de l'écrivain : écrire c'est dans ce sens observer, analyser et examiner ; c'est aussi étudier en profondeur, interroger et juger. Ensuite, nous considérerons la maïeutique ou le mode d'emploi : la démarche et le style utilisés par l'écrivain pour couvrir le thème et permettre au récepteur de le découvrir. L'écriture signifie alors pour nous la formulation ou la formule, à fortiori, littéraire d'une idée – l'expression –, ce qui implique le langage (l'idiome) dans son emploi spécifique à la caste intellectuelle et/ou à celle pour qui l'écrivain parle. Bref, l'écriture doit nous renvoyer à la combinaison délibérée, fonctionnelle et efficace de l'idée, du thème (en tant qu'objet du discours) et des outils (forme, tournure, composantes du discours) dans une structure homogène. Le secret ou « le faire » ainsi que l'aboutissement (ou le fruit) et l'objectif de cette opération représentent justement le centre de notre étude.

L'écriture ou la production littéraire, au Québec, nous semble centrée depuis des années sur un centre d'intérêt primordial : le pouvoir. Certes, comme thème, comme motif d'écriture, le « pouvoir » n'est pas uniquement le « Pouvoir » dans sa signification classique d'autorité politique, car élargi et érigé à l'ordre de concept, ce terme inclut plusieurs schèmes, disparates et parfois opposés. En abordant l'écriture, Barthes examine corrélativement le pouvoir et démontre sa plurivalence. En effet, multiforme, multigénique,

transgénique, « pluriel dans l'espace social, le pouvoir est, symétriquement, perpétuel dans le temps historique (...) c'est que le pouvoir est le parasite d'un organisme trans-social, lié à l'histoire entière de l'homme, et non pas seulement à son histoire politique, historique. »⁵. Complexe, d'une plurivocité évidente, cette notion reste quasiment incernable.

C'est que le pouvoir n'est pas attaché à une propriété ou à une fonction déterminées, il n'est lié ni à une faculté ni à une position spéciale comme il ne peut être l'apanage exclusif d'un individu, d'un groupe ou d'un statut privilégié. Le pouvoir n'a surtout pas de lieu précis, il est mouvant, on peut l'avoir comme on peut le perdre, il peut être inné comme il peut être conquis. Le pouvoir est partout, anhistorique ; il peut apparaître dans un espace et dans un temps donnés comme il peut être perçu ou créé dans d'autres ; par un organe comme par un mot. Notre vision va ainsi dans l'optique développée par Barthes dans

Leçon :

*Partout, de tous les côtés, des chefs, des appareils, massifs ou minuscules, des groupes d'oppression ou de pression ; partout des voix « autorisées », qui s'autorisent à faire entendre le discours de tout pouvoir : le discours de l'arrogance. Nous devinons alors que le pouvoir est présent dans les mécanismes les plus fins de l'échange social : non seulement dans l'Etat, les classes, les groupes, mais encore dans les modes, les opinions courantes, les spectacles, les jeux, les sports, les informations, les relations familiales et privées, et jusque dans les poussées libératrices qui essayent de le contester.*⁶

L'écrivain québécois ne travaille pas à définir ou à préciser « le lieu » du pouvoir mais il entend le représenter. Il en est de même pour notre tâche : nous ne prétendons pas fixer une nomenclature du pouvoir, ce qui incombe à notre approche c'est d'examiner minutieusement cette représentation.

L'écriture du pouvoir renvoie ainsi dans notre perspective à l'évocation littérale ou implicite du thème. Ecrire le pouvoir : c'est parler du pouvoir, l'étudier sous toutes ses facettes, l'évaluer, le louer ou le blâmer. Se pencher sur le discours qui traite du pouvoir est donc une entreprise qui implique la désignation de ce pouvoir, l'examen de sa valeur, de sa portée et des ses dénotations. Le procédé employé, le mot sélectionné, le registre, les tons, l'ensemble du système référentiel et le langage dont se sert l'écrivain pour saisir et pour mettre en valeur le thème, permettent certainement d'élucider la position de l'intellectuel québécois.

⁵ Barthes, op.cit., p. 12

⁶ Ibid., p. 11

L'écriture, le texte ou la littérature étudiés dans cette perspective possèdent, cela va de soi, une certaine puissance autant artistique qu'idéologique, c'est-à-dire des ressources et des incidences pour affronter ou pour instituer le pouvoir. Roland Barthes estime que «le vrai combat des intellectuels n'est pas contre le Pouvoir, mais contre les pouvoirs»⁷. Ainsi se dégage le pouvoir multiple et son corollaire : l'écriture. Autrement dit, le rapport entre l'écrivain et les diverses formes d'autorité ou de domination est un rapport conflictuel. Nous nous pencherons alors en priorité sur les origines de cette rivalité pour voir ensuite sa mécanique et enfin ses dénouements.

Nous tenons alors à souligner, par souci méthodologique, que c'est en abordant la thématique du pouvoir que la littérature a démontré sa toute puissance. Cette stratégie d'écriture va être en fait le fil conducteur et le schéma que nous allons adopter dans notre analyse en nous concentrant sur les textes qui l'illustrent. Le pouvoir de l'écriture nous fait alors penser aux atouts qui permettent à l'écrivain de cerner le pouvoir, de l'attaquer et de l'abattre pour prouver et fonder son propre pouvoir. Celui-ci, détenu par l'intellectuel, est essentiellement artistique : l'écrivain est maître du langage, et la langue est à l'origine de tout comme le note Barthes : «cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est le langage – ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue»⁸. L'écrivain peut donc, en possédant le secret du langage, agir sur les réalités (modifier, nier, créer) grâce au façonnement et au maniement de la fiction. En un mot, c'est l'empire de la littérature qui s'installe aux dépens de celle des autres pouvoirs : écrire sur les ruines du pouvoir, c'est un pouvoir qui s'écrit : celui de l'écrivain.

Certes, la littérature québécoise se veut un moyen et une preuve de libération, le verbe y est maître, mais encore faut-il le libérer préalablement, question fondamentale qui a préoccupé les écrivains contemporains comme Jacques Godbout dans son roman *D'amour, P.Q.* Le paratexte ici, à titre indicatif, est suggestif de l'orientation de l'ensemble de l'intertexte québécois produit depuis de la deuxième moitié du XX^e siècle : à partir du titre, l'écrivain déclare son attachement à la cause de la Province du Québec.

Ainsi, en tant qu'énoncé patriotique, le roman québécois reflète désormais une marque historique qui agit sur l'esthétique du texte. Le refus de réduire l'œuvre à une structure prédéfinie, à un contenu unique émane de la fonction primordiale que se donne l'écrivain. On constate de ce fait le parallèle entre deux mouvements complémentaires : au niveau interne, le littéraire surgit en dissidence quant aux règles et aux codes des genres ; en réaction au contexte, il est plutôt contestataire. Ce schéma binaire souligne le pouvoir de la

⁷ Barthes, *ibid.* p. 12

⁸ *Ibidem.*

république des lettres en tant qu'instance productrice d'un discours médiateur et opératoire : la modalisation et l'aménagement des modes et des manières d'expression s'accompagnent en fait de la mise en œuvre d'un projet collectif.

Les thèmes traités s'attachent aux institutions et aux valeurs d'autrefois, systématiquement critiquées, témoignant ainsi d'un esprit nouveau. Le régime narratif tout comme le vocabulaire traduit un combat face à des conditions jugées inacceptables. On se tourne vers le mot pour en faire un cri révolté et pour le charger de résistance. Partant, le langage devient le socle et l'étendard de l'écrivain. Ainsi se fonde la littérature sur la quête d'une identité communautaire politique comme linguistique car la langue est au cœur des débats si bien que la création artistique s'ajuste aux revendications nationales.

L'écriture comme thème gagne de l'espace dans l'ensemble de l'énoncé littéraire, sa représentation se fait patente ; la mise en abyme est un procédé à la mode et le personnage est souvent un écrivain, le héros représente l'instance narrative le processus de l'écriture va de pair avec l'évolution du protagoniste. De plus, l'écriture comme pratique n'envahit pas seulement le quotidien, elle est notamment partie prenante de l'être, collée aux rêves et elle dessine l'avenir. En plus, l'écrivain parle le langage du peuple : la révolution personnelle, la quête d'indépendance et de liberté s'annoncent comme une question collective. En revanche, les différentes figures de pouvoir sont chargées d'une valeur symbolique : la domination néfaste des Institutions provoque le mécontentement et envenime le conflit. L'écriture est désormais conçue comme un instrument de pouvoir, réel et vigoureux.

Le texte vise donc à démontrer la haute conscience que se fait l'artiste de sa fonction et de la valeur de ses mots. Mais l'écriture est aussi tournée vers elle-même, concentrée sur les problématiques linguistiques, langagières et littéraires tributaires de l'identification de son statut et de la vérification de son efficacité. Ainsi l'examen et l'élucidation des questions concernant l'œuvre et sa production sont un préalable.

Aussi porterons-nous notre attention sur le roman comme moyen d'expression privilégié chez les Québécois influencés par les métamorphoses que ce genre littéraire a connues à l'échelle internationale.⁹ D'ailleurs, « c'est du roman que vint la première originalité

⁹ Nous faisons ici référence à l'un des spécialistes de la littérature québécoise moderne, Gilles Marcotte, qui argumente : « puisqu'en effet, à partir de 1960, le roman, qui avait joué les seconds violons par rapport à la production poétique durant la décennie précédente, monterait en garde et peu à peu deviendrait dans notre littérature, comme dans les autres littératures de l'Occident, le genre littéraire dominant. Qu'il soit « le plus apte à exprimer nos vérités » (...) écrivant ou lisant ce roman, nous serions enfin des adultes, capables de vivre, d'imaginer des rencontres amoureuses bien incarnées (...) En somme, par le roman nous prendrions possession de nous-mêmes, de nos passions, comme par la Révolution tranquille nous nous apprêtons (en désir tout au moins) à devenir « maîtres chez nous » » *Le roman à l'imparfait*, Les Editions La Presse, Ltée, 1976, pp. 7-8

littéraire »¹⁰ au Québec, tel que le pense Marie-Lyne Piccione. Ces écrivains agissant alors pour l'élaboration d'une mythologie nationale et contemporaine ont sciemment choisi le roman qui « agit comme une force historique réelle »¹¹. De même et dans le même sens, conformément à l'esthétique du « roman (qui) ne possède pas de canons »¹², ils ont exprimé leur insubordination, et celle de leur Nation, en publiant des ouvrages qui abordent le thème de l'écriture souvent en corrélation ou en confrontation avec celui du pouvoir.

En effet, notre étude du rapport interactif du pouvoir et de l'écriture va être fondée sur l'analyse des œuvres de référence, le rapprochement et la confrontation entre les idées et les énoncés des écrivains. Nous focaliserons alors notre travail, dans une perspective diachronique, sur Gabrielle Roy et notamment sa nouvelle *la voix des étangs* faisant partie de son roman *Rue Deschambault* paru en 1955. Dans cet ouvrage l'écriture semble une décision de vie que la fillette prend malgré la protestation de sa mère. Puis nous nous intéresserons à Gérard Bessette en étudiant son roman de 1960 : *Le Libraire* où figure l'image de l'intellectuel désespéré de la réalité, en conflit avec ses rouages et ses significations et notamment avec la censure. L'écriture est pour le héros-narrateur, Hervé Jodoin, l'espace adéquat d'épanouissement, de critique et d'évasion.

Marie-Claire Blais nous interpelle également par ses deux ouvrages *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de 1965 et *Manuscrits de Pauline Archange* paru en 1968. Ces œuvres présentent des personnages emblématiques de la société québécoise traditionnelle et une génération pour qui l'art et la littérature sont à la fois le centre et le moyen de combattre une vie défavorable.

Nous étudierons de même le thème à la lumière du *Prochain épisode* datant de 1965 d'Hubert Aquin. Cette œuvre nous permettra d'analyser les opinions nationalistes du romancier québécois, mais aussi sa conception de l'écriture et l'élaboration d'un style original apte à contrebalancer les failles et à racheter la vie d'un prisonnier politique. La réalité historique ou politique pèse lourd dans l'univers aquinien et l'écriture est une activité révolutionnaire qui vise le changement sur tous les plans.

Réjean Ducharme intéresse également notre sujet surtout si nous nous référons à *L'Avalée des avalés* publié en 1966. Avec Bérénice Einberg, on essaiera d'étudier le type du personnage révolté contre tout. L'héroïne de Ducharme met même en place un nouveau

¹⁰ Piccione, Marie-Lyne, « Regards sur la littérature québécoise », in *Canada et Canadiens*, sous la direction de Jean-Michel LACROIX, Presses Universitaires de Bordeaux, 3^e semestre 1994, p. 307

¹¹ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978, p. 441

¹² Ibidem.

mode d'écriture ainsi que son propre dictionnaire linguistique dans l'objectif d'une rupture définitive avec le monde hiérarchique et opprimant.

Ensuite, nous allons nous référer à Jacques Godbout avec ses trois romans : *Salut Galarneau!* (1967), *D'Amour P. Q.* (1972) et *Les têtes à Papineau* (1981). Les personnages de Godbout sont des êtres incarnant le partage culturel et linguistique entre le modèle québécois et le modèle anglophone. Ils sont aussi symboliques de l'intellectuel soucieux des questions politiques et économiques de son pays, ayant du mal à supporter les vieilles structures et l'ancienne mentalité. L'écriture chez Godbout est synonyme d'autonomie ; elle est le contraire du pouvoir aliénant.

Nous nous pencherons encore sur *Le premier quartier de la Lune* (1989) de Michel Tremblay, cinquième tome de ses *Chroniques du plateau Mont-Royal*, et nous constaterons que l'imaginaire est une transformation de la réalité et un outil pour surmonter le pouvoir.

Enfin, dans la lignée de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998), plus récemment, Jean François Beauchemin apporte au lectorat un point de vue neuf et une représentation originale dans son roman *Le jour des Corneilles*, publié en 2004. Ces deux œuvres représentent le combat éternel entre la jeunesse et la vieille génération. Le pouvoir bestial des pères est bouleversé au profit d'une quête humaine et intellectuelle fondatrice du projet littéraire. La question culturelle et linguistique est au centre des récits que nous relatent Alice Soissons et le fils Courge.

Ainsi le choix de ces œuvres est motivé notamment par la place centrale que leurs écrivains accordent aux thèmes « écriture et pouvoir », figurant dans un rapport conflictuel et débouchant sur la démonstration de l'emprise de l'écrivain. Ensuite, dans la mesure où nous éludions ce conflit d'un point de vue socio-historique, ces œuvres nous permettent de déceler ses origines, ses articulations et son dénouement, et ce en examinant la relation entre le récit (événements, temps d'action, cadres, personnages) et le contexte.

En effet, les textes que nous étudions s'inscrivent dans un courant de rupture et dans un processus de conversion idéologique radicale. La littérature n'est plus subordonnée, comme elle l'était avant les années soixante, à l'idéologie traditionaliste dominante. C'est que « le handicap québécois avant les années 1960 est certainement lié au repli sur soi et à la préservation d'une mentalité agraire. »¹³ Le système de valeurs propre à la communauté rurale et catholique constitue en fait le sens et le propos du nationalisme que les écrivains vont ensuite désacraliser. En fait, la littérature est désormais politisée étant à la base de la

¹³ LACROIX, (dir.), « diversité ethnique et unité nationale au Canada : le multiculturalisme et ses enjeux », in *Canada et Canadiens*, Presses Universitaires de Bordeaux, 3^e semestre 1994, p. 287.

nouvelle idéologie de réaménagement qui abandonne les structures archaïques et décadentes pour une société laïque et libérale.

Néanmoins, quelques récits nous paraissent anachroniques dans le sens où l'on relève un décalage entre le temps de l'écriture et le temps de l'action. *Le premier quartier de la Lune* paru en 1989 met en scène une société et des événements qui remontent aux années cinquante comme le précisent les indications historiques ou les dates à l'intérieur du récit. De même, les deux romans de Marie-Claire Blais *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange* ne semblent pas s'occuper de leur époque, car le monde présenté est antérieur à celui des années soixante : il s'agit de l'époque de la deuxième guerre mondiale, le Québec pendant le régime duplessiste. Ces œuvres prennent donc pour cadre ce que les historiens et les critiques s'accordent à appeler « la Grande Noirceur ».

Nous nous arrêtons au début sur ces ouvrages et sur leur situation temporelle afin d'explicitier les rapports qu'ils entretiennent avec notre analyse. Ce retour en arrière n'exprime pas un regard revalorisant mais implique une « distance maintenue, affichée, et en même temps convocation par le nouveau de l'ancien, pour qu'il entre avec le nouveau dans un processus de transformation, de *change*. En d'autres termes, l'ancien n'est pas ici ce qui dure, ce qui se maintient malgré les aléas des transformations sociales et esthétiques; il n'est pas non plus un refuge dans lequel des consciences affolées par le tohu-bohu de la vie moderne iraient chercher un peu de paix et de sécurité; il est l'antithèse nécessaire, dans un mouvement dialectique. »¹⁴

Ainsi, force est de remarquer que l'anachronisme comme technique narrative sert à dégager et à attaquer le passéisme flagrant constaté partout dans la province du Québec, notamment sur le plan politique sous le régime de l'Union Nationale qui gouverne depuis 1944. Cette date trouve son reflet ou son prolongement dans les textes de Tremblay et de Blais qui décrivent et mettent en cause le même système. On constate l'obstination d'une politique et d'une société démodées à maintenir des valeurs conservatrices. La famille chez les deux romanciers semble incarner une mentalité dépassée et surtout une atmosphère de profondes dissensions.

Dans *Une saison...*, l'intérieur insalubre et le décor lugubre montrent l'insuffisance des conditions de vie et la défaillance de la société classique. C'est une communauté terrienne et analphabète agonisante qui souffre d'un manque de développement et a un besoin urgent de régénération notamment sur le plan économique. Le Québec est accablé de dettes et son

¹⁴ Gilles Marcotte, « *La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme* », *VOIX ET IMAGES*, VOL. VI, N° 1, janvier 1975, p.65

élan d'urbanisation et d'industrialisation récemment amorcé est empêché par le maintien de « l'agriculturisme traditionnel ». En fait, c'est une période d'immobilisme total aggravé par l'impérialisme anglais et américain, et la précipitation de ces puissances avides sur les produits disponibles va encores appauvrir la province.

En plus, les marques de « la Grande Noirceur » sont perceptibles dans la crise de l'école chez Blais comme chez Tremblay qui suggèrent une paralysie institutionnelle. D'ailleurs, l'intervention massive de l'Église catholique qui contrôle le secteur de l'éducation et qui s'allie au gouvernement de Maurice Duplessis ne fait qu'entretenir la débâcle. En effet, ces deux forces, étant pour l'idéologie conventionnelle, veulent conserver l'autorité et ainsi maintenir la pauvreté culturelle et l'aliénation des Québécois. La vie intellectuelle est pauvre : les chances de s'exprimer sont rares car tout mouvement de contestation libérale est banni par l'oppression duplessiste. Il en va de même pour les conditions de travail exténuantes. Ce régime est d'ailleurs symbolique de la dégénérescence et connu pour sa corruption dans la mesure où il « fait du patronage, fort proche de la corruption électorale systématique, un véritable système de gouvernement. »¹⁵

Néanmoins, l'importance du thème de l'enfance dans ces ouvrages vient illustrer l'insatisfaction qui fermente sous ce régime conformiste comme le montre « la grande grève de l'amiante, à Asbestos, en 1949 » et la « création, en 1950, de la revue *Cité Libre* qui est le grand signe avant coureur de l'évolution ultérieure ». ¹⁶ En effet, cet univers peuplé d'enfants permet à Tremblay de dévoiler « un miroir pour le moins inquiétant, dans toute son étendue »¹⁷ et « à Marie-Claire Biais de transgresser les règles sociales afin de percer le voile mensonger des apparences, séparant ainsi la réalité brute de la réalité préfabriquée »¹⁸. Les écrivains appuient alors cette orientation par leur style littéraire qui parodie l'écriture classique et notamment l'esthétique réaliste et le roman du terroir en y introduisant les caractéristiques du roman moderne. Ainsi « c'est le temps que ça change » comme le soutient le Parti libéral de Jean Lesage qui remporte les élections du 22 juin 1960 et tel que l'illustrent les œuvres parues après cette date.

Le Libraire de Bessette, *Prochain Épisode* d'Aquin et *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme sont publiés entre 1960 et 1966 et présentent un phénomène de synchronisme historique puisque leur contenu se rapporte à la période de leur création. C'est le temps de

¹⁵ Pierre Guillaume, op.cit., p. 71

¹⁶ Pierre Guillaume, op.cit., p. 71

¹⁷ Jacques Cardinal, *L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay, Voix et Images*, vol. XXV, n° 1 (73), automne 1999, p.75

¹⁸ Alain-Bernard Marchand, « *Les Manuscrits de Pauline Archange* de M.-C. Blais : Éros et Thanatos », *Voix et Images*, VOL. VII, N° 2, 1982, p. 344

la Révolution Tranquille, l'ère des changements au Québec, qui donne à ces ouvrages un ton subversif s'exprimant par la voix des personnages désillusionnés, marginaux et anticonformistes.

Cette période qui a fait couler beaucoup d'encre et qui reste un repère et une référence dans l'histoire du Québec se caractérise essentiellement par l'apport de diverses réformes. En effet, beaucoup de changements ont eu lieu avec la montée du parti libéral au pouvoir. L'esprit du renouveau apparaît avant tout dans une politique de régénération destinée à donner du souffle au pays dans tous les domaines. On note alors l'amendement de la carte électorale, la révision du *Code de travail* et « le rejet d'un partage des tâches qui condamnait les Canadiens-français à n'être qu'une main d'œuvre subordonnée à un patronat anglophone.»¹⁹ Sur le plan social, on doit signaler la création d'un régime de retraite, l'amélioration du statut légal de la femme mariée et la mise en place d'une assurance hospitalisation en 1961²⁰. De même, le redressement de la fonction publique va de pair avec l'augmentation du budget de l'État et l'extension de l'urbanisation. Le gouvernement libéral fut très actif en intervenant efficacement dans le domaine économique et avec René Lévesque on assiste à la nationalisation des compagnies d'électricité, qui favorise l'industrialisation et le développement du commerce extérieur.

Ce changement correspond sur le plan littéraire et dans le discours des intellectuels à un renouveau dont les écrivains se font les promoteurs. Certes, « les années soixante sont également pour le Québec le temps d'une révolution culturelle qui, ailleurs, connaîtra son apogée en 1968. C'est alors qu'explose une fécondité intellectuelle québécoise qui se traduit dans la littérature, le cinéma, la chanson. »²¹ En effet, les poètes, les romanciers, les dramaturges, les humoristes, les cinéastes, tous appellent à la libre expression et à la liquidation des anciennes structures pour un « nouveau Québec ». Il en est de même des codes littéraires et des normes de l'écriture qui subissent chez Ducharme, Bessette ou Aquin des modifications voire des altérations considérables. Gilles Marcotte écrit à ce propos :

Mais ce que raconte le roman, et la forme dans laquelle il le raconte – qui sont une même chose, puisque la forme détermine la substance du récit –, sont eux-mêmes justiciables d'une interrogation sociale. Les formes littéraires ne sortent pas de quelque réserve où elles seraient conservées au frais pour la distraction des générations. Elles sont mobiles, vivantes, en relation continue avec les formes sociales. C'est devenu un lieu commun de dire que, depuis la fin du XIXe siècle, le roman s'est progressivement transformé, jusqu'à se

¹⁹ Pierre. Guillaume, op.cit., p. 72

²⁰ Ibid., p.75

²¹ Ibid., p.72

*raturer même dans quelques expériences récentes, et que cette transformation a accompagné, révélé, radicalisé, un changement profond dans nos façons de concevoir le monde, la société. N'en serait-il pas ainsi au Québec ? Lire nos romanciers, ce n'est pas seulement s'apitoyer sur les misères de Chateauguë ou de Jean-Le Maigre, partager les révoltes d'Hervé Jodoin et de François Galarneau ; c'est lire avec eux, parce qu'ils font, par les formes qu'ils mettent en jeu, le monde dans lequel nous vivons.*²²

C'est ainsi que les écrivains participent à la peinture d'un pays en mutation surtout culturellement. Il leur appartient surtout de créer et de construire une nouvelle vue de leur monde avec notamment un projet littéraire qui envisage au bout du compte d'agir sur la réalité historique. Car cette période « bénie », comme la qualifie Marie-Lyne Piccione²³, connaît l'émergence d'une conscience collective et d'un sentiment nationaliste très développé qui sera le fondement idéologique du discours littéraire. En effet, le slogan « maîtres chez nous » donne lieu à l'apparition d'une littérature nationaliste dont *Prochain Épisode* peut être considéré comme l'œuvre illustrative. Elle rend compte de l'orientation et des activités terroristes adoptées par le Front de Libération du Québec (FLQ) dont l'écrivain Hubert Aquin fait partie.

Même la défaite des partisans de Lesage et de son gouvernement qui a perdu le pouvoir aux élections du 5 juin 1966 n'a pas mis fin à ce courant moderniste qui, au contraire, se trouve exacerbé. De fait, on a l'impression que la Révolution Tranquille continue, que son bruit n'a pas cessé de retentir et que ses projets modernisants ne faiblissent pas²⁴. C'est ce que les romans de Jacques Godbout viennent décrire, mais par effet d'asynchronisme puisque *Salut Galarneau !*, *D'Amour P. Q.* et *Les têtes à Papineau* sont respectivement édités en 1967 puis 1972 et 1981. Ainsi, face au retour au pouvoir de l'Union nationale alors dirigée par Daniel Johnson, c'est la tendance indépendantiste ou séparatiste qui s'exprime fort dans ces textes de Godbout.

Cet écrivain met spécialement l'accent sur l'orientation éminemment culturelle de la révolution qui affranchit l'enseignement de l'influence catholique et qui ouvre le débat sur le multiculturalisme et sur langues officielles. Par ailleurs, le dialogue avec le gouvernement fédéral, la tendance à s'ouvrir aux pays étrangers et le problème linguistique continuent à faire débat, montrant l'urgence de sortir de l'emprise de l'Autre.

S'agit-il de la position des Canadiens-français vis-à-vis des Canadiens-anglais, ou des libéraux face aux unionistes, cette opposition historique définit un schéma de pouvoir

²² Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, op.cit., p.18-19

²³ « Regards sur la littérature québécoise », op.cit., p. 302

²⁴ « Néanmoins et malgré le traumatisme qui accompagne une évolution aussi rapide, le rejet des valeurs hier encore sacrées ne provoque pas de cassure idéologique » Pierre Guillaume, op.cit., p.73

oscillant entre les données de la réalité et celles du langage. L'écriture c'est l'expression d'une idéologie révolutionnaire et progressiste au profit d'un pays qui semble depuis des temps anciens accablé par de très lourds handicaps, des inconvénients historiques dont il faut prendre conscience pour pouvoir avancer.

Ainsi, notre démarche consiste à mettre à profit autant l'itinéraire des personnages que leur mode de vie et de pensée reflétant la culture et la civilisation québécoises depuis plus d'un demi-siècle. Les deux piliers : « pouvoir et écriture » que nous voyons comme essentiels dans la production littéraire, celle de l'écrivain comme celle du personnage, sont l'expression d'un conflit régissant la réalité. Pour ce faire, on va essayer d'explicitier le rôle salvateur du langage : l'écriture permet d'instaurer un monde meilleur en défendant ses propres théories ; en les modelant, elle agit sur le vécu et renverse l'Ancien.

Nous envisagerons alors, dans une première partie, une réflexion sur le pouvoir présenté de façon atypique par le recours à la littérarité du texte. Nous essayerons dans ce sens d'analyser et d'interpréter les différentes figures d'autorité à la lumière d'un intertexte ciblé. Cela nous permettra de découvrir le résidu culturel ainsi que la sédimentation historique qui inspirent aux écrivains d'aujourd'hui la thématique du pouvoir absolu.

Dans une deuxième partie, notre analyse s'attachera à montrer l'influence et les inconvénients de l'histoire et de la réalité qui représentent des contraintes de taille entravant l'essor individuel et collectif. Nous montrerons en fait que l'écriture est un processus qui s'enclenche dans des conditions défavorables qui s'imposent de façon directe (oppression, incarcération, interdiction, silence) comme un obstacle à la passion et au projet littéraires. Cette démarche nous permettra de conclure que le pouvoir qui prive et qui gêne est un motif catalyseur d'une dynamique de la création artistique (chapitre 1).

Ainsi nous passerons, dans le second chapitre de cette deuxième partie, à l'examen de la conception de l'écriture, de son statut et de sa fonction. Pour le faire, nous tâcherons de montrer que derrière toute parole écrite il ya une souffrance : écrire, c'est tenter de la surmonter ou d'en diminuer la force. D'ailleurs, les œuvres que nous étudions sont liées à un contexte qui détermine la mission et l'aura de l'écrivain. En se révoltant contre les Institutions, contre la religion, l'écrivain fait retentir sa voix : il défie tout et affirme de manière franche sa volonté et sa liberté. L'écriture semble alors offrir à son praticien la chance de vivre, de se réaliser et de se pérenniser comme elle permet à la communauté de ses préserver.

Ensuite, dans le premier chapitre de la dernière partie, nous allons tenter de souligner qu'à l'époque de la Révolution tranquille, la parole et la position de l'intellectuel sont

volontairement dissidentes : écrire c'est rejeter toute autorité qui se veut dominatrice. L'emprise de l'écrivain se révèle liée à l'adoption d'une écriture virulente et efficace capable de renverser toute autre domination. Pour le prouver, nous étudierons la forme et le contenu d'un texte qui s'insurge contre ses propres lois, s'inscrivant dans un courant d'anticonformisme. Ainsi s'ouvrira devant nous la voie nous permettant d'accéder aux qualités esthétiques de l'écrit puis à ses pouvoirs.

Enfin, le dernier chapitre de notre travail sera consacré à l'étude des enjeux et de la portée de l'écriture. On s'intéressera notamment aux apports et aux ajouts des écrivains modernistes et même postmodernistes quant à la littérature qui connaît des changements de fond au Québec depuis les années soixante. L'originalité littéraire est bien un objectif primordial qui est en réalité le degré paroxystique de pouvoir détenu par l'intellectuel. Nous noterons au passage que les problèmes du langage entre le français et l'anglais ainsi qu'entre le français et le québécois rejoignent les questions d'engagement, de résistance et d'identité. Aussi, allons-nous aboutir à signifier que le futurisme québécois est à l'origine d'une littérature mouvante et panoramique qui se veut d'une portée universelle.

PREMIERE PARTIE :

LE POUVOIR DANS TOUS SES ETATS :

ANALYSE DE DEUX ROMANS

PAROXYSTIQUES ET EXEMPLAIRES.

INTRODUCTION :

Qu'est-ce qu'un pouvoir ? Comment s'exprime-t-il ? Quelle vision en a l'écrivain ? Comment l'aborde-t-il ? Pourquoi l'écrivain québécois est-il à ce point sensible à ce sujet ? Autant de questions élémentaires auxquelles on a tendance à répondre en priorité par l'étude des textes les plus récents publiés autour du problème : *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1999) de Gaétan Soucy et *Le jour des corneilles* (2004) de Jean François Beauchemin. Mais avant tout quel est précisément le rapport entre ces deux romans ? Pourquoi ces textes et pourquoi leur connexion ? Quelle est la motivation de ce choix ?

Publié par Gaétan Soucy en 1998, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est un roman présentant un monde "primaire", un langage et des scènes inspirés d'un "esprit médiéval". Mystérieusement brûlée par sa fille (le Juste Châtiment), la mère laisse un veuf d'une puissance démesurée et dont le caractère aigri lui fait perdre tout bon sens et le pousse à des actes incontrôlables culminant dans le suicide. Toutefois, sa mort laisse à ses deux enfants l'occasion et la responsabilité de comprendre le secret de leur existence, de se découvrir, d'entamer une communication avec l'Autre, et en un mot de vivre. Dominés, depuis toujours tenus loin de la société, ils cherchent vainement la clef d'un univers truffé d'énigmes et dont seul le crayon peut percer le mystère. Dans une conjoncture qui ne cesse de se dégrader à cause des conflits commence alors l'écriture. Plus doué que l'autre, l'un des deux enfants s'adonne à cette activité pour rendre compte de l'histoire familiale qui semble tragique. Par le savoir qu'il a puisé dans les livres, il remet en question l'idée de la transcendance et parvient à déceler sa véritable identité : le narrateur est une fille, enceinte de son frère, et attirée par un personnage qu'elle surnomme "prince". L'écriture et la conception de l'intrigue s'inscrivent dans la quête du salut, mais cette quête se révèle infructueuse.

Ainsi, une mort soudaine, une liberté imprévue, plutôt inattendue ou inespérée et une mission à accomplir... commence ainsi pour la jeune fille la découverte du monde et la découverte de soi. Avant de creuser le tombeau de son père, elle commence par creuser dans sa propre mémoire pour y voir et revoir des scènes et des noms gravés à jamais. Nulle distraction, tout y est écrit en noir, noir de fumée comme le scripturaire de son passé. La prise de conscience de la réelle souveraineté du défunt n'a d'égal que son hésitation sur les mots, sur les chapitres de son chapelet. La découverte du monde est imprégnée alors de défiance et de frayeur : voyant de toutes parts l'empreinte de l'instigateur, comparant

chaque phénomène à ses dispositions et recevant de tout et partout un avertissement retentissant.

Cinq ans après (en 2004), voilà *Le jour des corneilles* qui fait, dans une attirante perspective de parenté, son avènement dans le cercle des lettres québécoises relatant l'histoire d'un enfant en proie à l'agression paternelle. En effet, né d'un corps mourant, sortant de la Mort, le narrateur passe sa vie à lutter contre cette unique réalité qui enveloppe son existence. Son père est le premier actant à réveiller cette menace qui le guette : le traitement cruel qu'il lui inflige exacerbe quotidiennement ce risque. La vie difficile dans le bois, où la difficulté de trouver sa nourriture et l'hostilité du climat sont corroborées par la présence des bêtes dévoratrices, représente un terrain propre à s'habituer à la mort. D'ailleurs, la fréquentation des fantômes et les visites successives de la mère présentent un adoucissement contre la peur et expriment la soif d'une échappatoire. Cependant, le père est un tyran aveugle : son discours et ses agissements laissent entrevoir un personnage obscur et impitoyable. Sous l'influence des démons qui possèdent son esprit, sa violence se révèle progressivement atroce. Apparaît alors chez le narrateur le désir de l'amour que Manon (la fille qu'il aime) semble incarner. Or, la mort de celle-ci et la constatation de la haine de plus en plus contraignante du père vont aiguïser l'aspiration à une vie meilleure. Le narrateur tue dans ces conditions son père et se trouve en prison où il fait apprentissage de la langue pour entamer la narration de son histoire devant le tribunal. Ainsi, les affinités entre les deux œuvres sont éclatantes : le roman de Beauchemin recouvre le schéma qui charpente l'œuvre de Soucy. En effet, il s'agit toujours d'un enfant décrivant la tyrannie que son père exerce sur lui et d'un vécu entaché par l'omniprésence de ce dominateur, car la mère est déjà décédée. Ainsi, le roman de Beauchemin revient sur les idées centrales de Soucy et baigne dans la même atmosphère de cruauté : père veuf et obnubilé par la démence, mère disparue, enfant orphelin, répression insoutenable, vie retirée, quête de liberté, découverte de soi et de la société, mort du père, intrigue amoureuse vouée à l'échec et enfin le langage pour seul espoir. Partant, comme la narratrice de Soucy, le fils Courge nous brosse, dans une langue très proche du « vieux français », un univers et un quotidien avoisinant le mode des premiers hommes. Et comme celui d'Alice Soissons (*La petite fille...*), son récit est imprégné d'une énorme souffrance notamment à cause de la sévérité du père.

Ces textes posent alors largement les jalons du thème de pouvoir. Ils nous présentent ainsi une référence pour l'analyse de ce concept dans ses différentes significations. D'ailleurs, une figure non étrangère au lectorat de la littérature québécoise est au centre des romans :

un père tout-puissant, un souverain mythique : « Père n'était pas un homme dont la puissance s'arrête si court. Sa propre dépouille n'était peut-être qu'un jouet pour nous leurrer, nous-mêmes ainsi que l'univers dans sa totalité pensive. »(La petite, 164), nous dit la narratrice de Soucy. Quant au narrateur de Beauchemin, il expose à l'occasion de son procès son histoire : il montre la prééminence du père par le motif même du récit présenté comme une défense du parricide.

De fait, ces deux romans incitent par leur richesse et leur prégnance à nous y attarder. Notre démarche va donc être concentrée sur la mise en évidence d'une catégorisation du pouvoir : d'abord un aperçu des privilèges impartis au personnage dominateur. Ensuite, on ouvrira l'analyse sur la mythologie pour y déceler les figures et les illustrations de prééminence où puisent les romanciers pour élaborer leur fiction. Enfin, nous examinerons la signification de la thématique du pouvoir en tenant compte de l'arrière plan historique et nous éluciderons l'origine de l'attention que lui portent ces écrivains en fonction des textes antérieurs.

Chapitre1 : LA PROBLEMATIQUE DU POUVOIR AUTOCRATIQUE :

I- MORPHOLOGIE ET PHYSIONOMIE DU POUVOIR :

1- Mâle, le pouvoir :

Les prérogatives naturelles sont médiatrices d'un pouvoir que la figure masculine accapare exclusivement. *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est régi par la concurrence de deux isotopies lexicales autour desquelles se tisse le combat pour l'affirmation de soi. Le phallogentrisme et le féminisme forment en fait deux règnes rivaux, deux systèmes conceptuels en relation avec la problématique du pouvoir.

Remarquons tout d'abord que l'image du trépassé (le père) exploite le motif du phallus en érection : « et la saucisse de grossir, de s'élever, par vertu magique »(La petite, 31). Le crescendo donne à ce mouvement une signification idéologique : il s'agit de montrer la primauté du sexe qui régit les relations et le réseau d'influences. D'ailleurs, le texte de Soucy expose la mise en valeur des caractéristiques masculines. La narratrice voit partout les traits virils de son père : « Même que monsieur l'agent avait une grosse moustache

grise comme s'il avait voulu l'imiter !»(69) Symbole de maturité et de force, la moustache fonctionne ici comme un surplus au service du pouvoir du père. Car il est la référence et l'autre ne fait que l'imiter, sinon prolonger son image. Mais cette filiation est surtout d'ordre généalogique car si le père exige que sa moustache soit brossée « une fois par semaine », le fils est encore plus acharné sur sa virilité en « s'amusant » tout le temps avec « ses couilles », les découvrant « avec émerveillement chaque matin »(La petite,168). Cette adoration consacrée aux signes de masculinité symbolise l'exhibition de l'autorité.

La narratrice parle inlassablement de sa mère momifiée dans une caisse de verre et de sa sœur retenue dans une boîte. Ses dires et la façon dont elle nous présente ces deux personnages relèvent du mythe : « je présume qu'ils sont là, je veux dire le mort et le Juste depuis que le monde est le monde. »(La petite, 151) Ce ton affirmatif donne à la circonstancielle de temps l'aspect et la valeur gnomique du présent et de l'éternité : la femme souffre pour toujours de l'oppression masculine.

La thématique du choix du sexe représente une attitude phallocratique. Le comportement misogyne du père se trahit du fait qu'il considère sa fille comme un garçon : « frère m'appelle frère, et père nous appelait fils quand il nous commandait tout la veille encore. » (La petite, 84). Violant ses droits, le père abolit ses caractéristiques féminines. Au demeurant, une relation particulière se noue entre le père et son héritier : « père le soigne consciencieusement, et des baisers, des affections, peuh, et moi alors ?»(La petite, 28). Même si le garçon souffre parfois plus, ces attentions atténuent sa peine. La question oratoire dégage alors l'impression de dédain ressentie par la fille en se trouvant négligée alors que l'autre est le préféré parce qu'il est le mâle.

De la même façon, l'opposition entre les deux protagonistes de Beauchemin se conjugue avec les capacités relatives au sexe. Appartenant tous les deux à la catégorie du mâle, le père et son fils se différencient cependant par les aptitudes inhérentes à leurs organismes : en âge de maturité, le père semble « charnu et râblé »(Le jour, 106) alors le corps du fils est manifestement faible, compte tenu de son âge. De point de vue anthropologique, le portrait du père est connotatif de son influence comme chef et notamment comme dominateur. Le recours au détail et la précision des spécificités dans l'exposé des traits du père permettent à l'auteur de multiplier les signes d'un pouvoir aussi bien large que contraignant. En effet, les « grosses mains » (Le jour, 12) sont symboliques de la mainmise d'un être apte à soumettre toutes les composantes de son entourage à son contrôle. De même, la « surdimension » de ses pieds (10) et son « pas lourd » (10) mettent en valeur le poids de sa présence et les empreintes de ses actes dans l'esprit du fils ainsi

que dans la nature. L'apparence même du père avec sa « tranquille allure »(137) insiste sur la constance d'une autorité dont les principaux caractères paraissent liés à l'acharnement, à la solidité et à l'imperturbabilité.

D'ailleurs, l'image du père est brossée à travers une représentation métaphorique qui évoque le « Tarzan » insurpassable dans la puissance de ses muscles : « Père était fort charnu. Partout horizons, on n'avait jamais vu bourgeois aussi musculeux. »(Le jour, 10) Le recours à l'hyperbole est étayé dans le texte par la récurrence des schèmes relatifs à la puissance et aux effets de la musculature du père, ce qui consolide le statut du dominateur utilisant cette prérogative surtout pour subjuguier son fils.

Par ailleurs, cette supériorité fondée sur les attributs naturels perce surtout à travers la mise en scène d'un interminable conflit où s'exaltent les caractéristiques corporelles comme critère majeur de décision. La loi de la force qui préside aux rapports entre les personnages fonctionne à l'évidence corrélativement avec la prééminence physique du père. Prédominant, celui-ci écrase son fils. L'auteur utilise dans cette perspective l'analogie pour insister sur la fermeté et la flexibilité d'un « corps équarri, comme taillé à même le bois du grand hêtre »(Le jour 115).

Mieux encore, la physionomie du père prend une tournure surhumaine révélatrice de son effet subjuguant sur l'observateur. Son apparition est en effet semblable à la manifestation des fantômes, mais le profil est en même temps celui d'un cyclope dont la « silhouette géante se dessinait devant la fenêtre »(Le jour, 68) à grands traits. Cette taille colossale rime donc avec la figure du monstre que suggère le comportement du père.

2- Actes de cruauté :

La figure paternelle s'attribue des privilèges associés à une conduite de domination. Gaétan Soucy et Jean François Beauchemin dépeignent des dictateurs barbares, caractérisés essentiellement par un tempérament impulsif ou impétueux et par une nature belliqueuse. Infréquentables, les pères présentés par les deux romanciers inspirent la terreur et asservissent leur progéniture. En fait, au lieu de la bienveillance, la violence à l'encontre des inférieurs est, chez ces personnages puissants, de rigueur.

La puissance a pour corollaire la férocité et le pouvoir envisage d'exterminer l'autre dans un monde où l'aspect sauvage rapproche les figures d'autorité des êtres anthropophages. Dans le texte de Soucy, on note que le mode végétarien de la narratrice (qui ne consomme

que des « champignons amies » et des herbes bienfaisantes pour la santé) est assorti d'une accusation de cannibalisme à l'encontre de son entourage. Il en va de même dans l'histoire du fils Courge qui, pour se donner de la force, préfère « un repas soutenant, formé de racines et de baies. »(Le jour, 77) à toute autre subsistance. Cette nourriture paraît correspondre à sa position mineure par rapport à son père qui se plaît chaque jour à « avaler d'abondance viandes grasses et lards nouveaux. »(Le jour, 113). Cependant ce personnage semble insatiable car « avaler carnes et beurres ne lui suffisaient point »(Le jour, 80) Ainsi, si les aliments que la nature offre sont jugés infructueux et si leur ingrédient gras est estimé pauvre, la voracité de ce personnage se révèle un trait menaçant. D'ailleurs, la répétition du verbe « avaler » confère au père le statut de « dévoreur », l'ogre ou le vampire que le sang et la vie des autres n'assouvissent pas. Aussi y voit-on une insistance sur l'avidité de pouvoir.

En outre, le mode de vie rime avec la perpétuelle rage prise pour un outil efficace d'assujettissement. Forcené, le courroux du père s'avère une manière de vivre profondément enracinée. Son régime alimentaire atteste de son goût de l'excessif, de son mauvais tempérament et de son caractère intraitable. On relève en fait le goût du « piment fort » qui est l'expression de l'intérieur bouillonnant comme un volcan dont on craint le réveil brusque et incontrôlable : « Cette poche lui suffisait à peine une semaine, sur ma conscience. Des piments forts dans un rayon de cent mètres et père ne vivait plus d'en avoir vu le fond (...) »(La petite, 36)

La friandise piquante peut être lue comme une manie. La spécificité de cette « drogue » c'est qu'elle n'est pas conçue comme un palliatif ou un remède qui calme. Au contraire, elle ne fait qu'exciter le père et enflammer son exaspération. En effet, le moment de l'approvisionnement donne lieu à une tempête d'irascibilité : « l'unique raison de leur présence (ses fournisseurs) paraissait de mettre père en fureur, c'est ce qui se produisait tout à coup. Nous n'aimions pas cela parce qu'ensuite père nous flanquait des horions »(La petite, 36). Vomissant injures et malédictions et distribuant des gifles et des coups, le père n'épargne personne. De ce fait, on s'aperçoit de l'une de ses plus importantes sources du pouvoir : un caractère redoutable faisant de lui une puissance sans concession, une puissance dont on voit l'étalage partout : « L'épinard des forêts est doucement en train de virer au jaune et rouge piment fort. »(La petite, 169).

Pareillement, à l'instar de ses pas qui écrasent les bêtes souterraines, de ses flèches qui transpercent les gibiers et de sa hache qui anéantit les arbres, la voix enragée du père Courge trouble l'immensité de la forêt comme elle abasourdit le fils. La susceptibilité de ce

despote se trahit dans son irritation rapide, excessive et continuelle. La vive colère se double dans l'œuvre de Beauchemin de la cruauté des punitions auxquelles est assujetti le narrateur. La méchanceté atteint en fait un degré paroxystique puisque le père est un personnage impitoyable et sanguinaire, symbolique du bourreau : « Père me saisit au col et entreprit de me juguler, menaçant de me faire égarer le souffle, l'aplomb et quasiment la vie. » (Le jour, 18). Sous l'empire d'une telle rudesse, où la vie est mise en jeu comme le note la gradation, l'univers dans lequel s'accroît la lutte pour le pouvoir et pour la survie se colore d'une lueur tragique.

Par ailleurs, emporté contre lui-même, contre les autres, le père est juge et partie : ses verdicts n'épargnent aucun des vivants. Comme il tourmente ses enfants, il s'autoflagelle : « parce qu'il y avait des fois où papa nous faisait l'attacher aux chaînes des portes de la galerie des portraits et qu'il me forçait à le frapper avec un linge trempé » (La petite, 153). Cet énoncé insiste par la périphrase verbale sur la dissociation et la non-adhésion de la narratrice aux actes dont le père est le vrai moteur. Par conséquent, on discerne l'instrumentalisation et la réification des enfants dans cette configuration sadomasochiste. Ce comportement reflète le côté acharné et irraisonné dans l'exercice du pouvoir. En effet, dans le texte de Beauchemin cette tendance semble une variante des exigences irrécusables du père : les excès de folie passent pour des intimations voire des obligations que le fils exécute machinalement : « Je l'entends me commander de ficeler sa personne au tronc de l'arbre ! (...) Nul moyen de protester : déjà père s'établissait contre l'écorce et attendait que je l'y fixe » (Le jour, 33) cette auto-répression engendre également la torture morale du personnage subalterne. Mieux encore, on note le sadisme et la complaisance du père dans la souffrance de son fils, sourd à sa douleur et jouissant de ses supplices. Cette frénésie cause l'abatement de l'enfant dont les souffrances corporelles et psychologiques sont à la base d'une aliénation mentale : « Trembleur, je fis ce qu'il attendait. » (Le jour, 18) nous dit le narrateur embarrassé. L'apeurement et le défaitisme ont certainement pour origine la prise en compte des risques que les résolutions du père peuvent engendrer.

3- Puissance infinie :

| Le rapport familial brossé par Soucy et par Beauchemin rappelle le fonctionnement du régime seigneurial dans lequel le seigneur se rend maître des terres et des personnes et travaille à conquérir son indépendance. Espace de l'action et de l'écriture, « le domaine

paternel »_représente le terrain propice à l'exercice d'un pouvoir discrétionnaire. En jouissant de son immensité, les narrateurs constatent leur asservissement : quelque longue que soit leur course, elle ne peut fuir ni dépasser ses frontières. Sur la durée, l'autorité du père se révèle pérenne d'autant plus que les piliers de son système n'autorisent pas l'affranchissement des subordonnés.

En chef suprême, le père Soissons paraît bénéficier d'une importance propre à influencer non pas seulement sur ses enfants mais aussi sur la société dans sa plus vaste acception. Ignorant le monde extérieur la jeune fille ignore aussi le crédit dont jouit son père. En effet, dans tout le village et dans l'esprit de ses habitants sa prééminence est reconnue puisqu'il est considéré comme «l'homme le plus puissant de la région»(La petite, 81). Sans adversaire ni concurrent, ce personnage symbolise en outre le règne despotique. Personne n'ose contredire ses ordres ni mettre le pied sur son domaine sans y être autorisé. Absolu est donc le pouvoir paternel dans le sens d'incontestable. Son autorité est communément admise, inconditionnelle et illimitée.

La foule a sans doute une autorité sur l'individu : un sur-moi qui censure, qui influence et qui juge. Cependant, cette aura s'affaiblit et perd de son prestige avec le système du père. Il déjoue cette autorité en négligeant de fréquenter ses "semblables" et détourne ses lois en créant les siennes propres. Son domaine ne connaît pas les réglementations du monde extérieur et n'obéit qu'à son ordre.

Dans le même sens, le père Courge est un super héros, un superman dont le pouvoir dépasse les capacités naturelles. Le narrateur en résume les considérations dans une formule qui, malgré la volonté de la rendre concise, en dit long sur la violence de la houlette du tuteur : « Bref, en toutes portions de sa personne, père était important. »(Le jour, 10) Cette caractérisation donne au père une supériorité sans restriction, d'évidence hors de portée pour les villageois.

L'abandon de la communauté et le rejet de la cité est la stratégie adoptée aussi par le protagoniste de Beauchemin qui choisit d'étendre son règne hors des sentiers battus et d'explorer un espace où perdureront, seules, ses traces. Cette préférence pour l'isolement constitue une sorte de rupture du contrat collectif (coutumes, valeurs et opinions communes) et une démarche vers l'affranchissement des contraintes imposées par le groupe. Ainsi convoiter et édifier un pouvoir qui se refuse aux interventions des autres, qui annihile leur ingérence ou leur appui donne au père Courge l'image du dictateur :

Père goûtait une existence coite et quasiment solitaire. J'étais, en fait, la seule humanité autorisé d'avoisinance en ses parages (...) Détournant volontiers sa

face de la foule, il rebroussait toujours à la forêt qui lui fournissait bien suffisamment tous asiles, pâtures et combustibles nécessaires. (Le jour, 8)

L'existence secrète des Courge est ainsi présentée comme une extraordinaire expérience pour les villageois qui considèrent ces « solitaires, comme une sorte d'attraction, de curiosité »(Le jour, 123). De même, semblable à une cachette, la maison des Soissons, étrange par son apparence, est hors d'atteinte, renfermant sous ses voûtes et murailles des gens dont on ignore l'existence et l'identité et des scènes qui plaisent à l'imaginaire : « nous étions un véritable mystère pour mes semblables du village »(La petite, 81).

En termes de durée, le pouvoir du père semble être atemporel. Il perdure au-delà de la vie et son corps conserve sa vitalité comme s'il se refusait à la mort, comme si la puissance de l'homme résistait à la finitude pour acquérir l'immortalité : « à présent, les paumes de papa étaient tournées vers le ciel, et ses doigts dépliés, comme s'il recevait des stigmates »(La petite, 115). A travers ce mouvement, une communication de l'ordre du surnaturel paraît s'établir entre lui et le monde céleste, comme s'il en faisait partie. Le terme « stigmates » est d'ailleurs évocateur de la crucifixion. Cette image renvoie au registre du sacré, de l'ascension et rattache le personnage au monde divin. La métamorphose et la jonction avec l'outre-monde dispense le père de la faiblesse des humains et donne à son pouvoir un caractère immuable et transcendant.

L'incommensurable autorité du père est donc éternelle : elle peut être cernée dans le fait et l'effet. Pratiquement, c'est lui qui dirige et qui détermine à son gré les activités des enfants, modelant leurs pratiques et habitudes : ses consignes et prescriptions s'avèrent indispensables pour la survivance de sa progéniture. De même, moralement, la vie des enfants est affectée par la présence du père et par ce qu'il leur a inculqué. En effet, sans lui, les enfants se trouvent réduits à néant :

J'ai crainte que nous n'ayons rien fait que continuer à lui obéir, sans le savoir, n'y pouvant mais, emportés tous les deux par un mouvement fatal qui émanait de lui, continuait à nous entraîner dans sa vague, encore et toujours (...) (La petite, 164)

La coordination des deux derniers adverbess prouve l'action incessante du père et son rôle reconnu. Il s'agit d'une puissance immanente qui préside aussi à la destinée des vivants. En fait, loin d'être disparue, cette volonté continue à s'exercer et à agir ôtant aux autres leur libre-arbitre, contrôlant leurs capacités et limitant leur liberté. D'ailleurs, le ton pathétique et le tableau brossé présentent une situation de pur tragique vécue par des personnages esclaves : le présent ne diffère pas du passé alors que l'avenir se définit par l'impuissance à se forger une personnalité autonome.

Par ailleurs, force est de noter, qu'en termes d'énonciation et de pragmatique, le texte de Soucy omet toute trace discursive du père. Or, c'est là que réside la force d'une parole résonnant dans la mémoire des enfants et occupant leurs esprits. On a donc de lui le prototype du personnage dont l'atout est essentiellement concentré dans le verbe, un verbe qui perdure au-delà de la mort.

Ainsi, au lieu du discours direct, le romancier a recours au discours narrativisé pour souligner la tendance paternelle à soumettre même les morts à son empire. Notre personnage défie ses aïeux et affirme sa supériorité :

Papa criait des insultes aux personnages pleins de morgue qui se tenaient encadrés dans leurs portraits de la galerie et dont j'ignore encore ce qu'ils avaient bien pu lui faire pour s'attirer ainsi ses bénédictions, mais manifestement ils s'en battaient le trou. (La petite, 105)

L'antiphrase et le registre familial créent un effet d'ironie vis-à-vis de l'indignation et de l'impétuosité à l'encontre des absents statutifiés. En faisant outrage à ses ancêtres, le chef se revendique comme le plus puissant de tous les temps. Du même coup, il parvient à terroriser les témoins et à assurer sa domination sur eux, ce qui laisse entendre la subtilité des manèges auxquels il a recours pour renforcer son pouvoir. Le même procédé et la même situation (discours narrativisé et interlocuteurs absents ou chimériques) sont repris par Jean François Beauchemin donnant au remuement et à l'insurrection langagiers la valeur d'une manie furieuse et compulsive : « enfin, père avait quitté son silence et commencé à distribuer injures et pouilles à ses adversaires cependant introuvables. » (Le jour, 94) Dans le même sens, le Père Courge attaque ouvertement la société entière, insultant et maudissant : « Maudite racaille ! » clamait père à leur endroit. « Faquins ! Pendards ! Marauds ! » serinait-il, simulant pour chaque villageois savates et mornifles, battant l'air de ses poings menaçants, crachant sur les godillots des plus avoisinants. » (Le jour, 45) Le rapport à l'autre réunit ici dans un élan de violence l'acte langagier et l'acte physique : la provocation directe, délibérée et outrancière met en relief une intention déclarée d'avoir préséance.

II- TYPOLOGIE DU POUVOIR :

1- Pouvoir réel :

a- Financier :

La richesse phénoménale est représentée dans notre œuvre comme un instrument et un signe majeur de pouvoir. Éminent grâce à son capital, le père de la narratrice, avide d'accumuler le métal précieux, occupe le statut d'un thésauriseur.

J'ouvris l'armoire et vérifiai le contenu de la bourse que je renversais sur la table. Une dizaine de pièces identiques, d'un métal terne, roulèrent d'ici de là, j'en aplatisais un avec ma paume. Roulèrent n'est pas accordé convenablement si ça se trouve, c'est la douzaine qui roula comme un seul homme. (La petite, 24).

Ce discours a l'air d'amener le lecteur sur une fausse piste car les médaillons décrits sont « ternes » et peu nombreux, donc sans aucune valeur. Pourtant, Gaétan Soucy insiste sur la prospérité du père. Elle est plurielle, c'est-à-dire immense, et il est le seul à en savoir et la quantité et l'étendue ; d'où la mise en valeur de la dissimulation chez l'homme : « mon frère ignorait autant que moi si nous avons assez de sous (...) »(La petite, 24) Donc, ne connaissant pas la valeur de l'argent, les enfants ignorent tout de la fortune de leur père. Cet homme paraît en fait vouer un culte à l'argent, il incarne le dieu des écus : « quand papa partait, il emportait toujours une poche bourrée de sous. Il y en avait beaucoup et je crois qu'il allait de temps à autre faire le plein quelque part. »(La petite, 24). L'isotopie lexicale de la grande quantité met l'accent sur le caractère inépuisable de cette fortune alors que l'expression de l'incertitude montre qu'elle est habilement entourée d'un secret inviolable. De ce fait, le père peut être classé dans la lignée d'Harpagon de Molière et du père Grandet ou du père Séchard de Balzac. Tous ces personnages détiennent leur pouvoir de leur richesse, de leur passion et surtout de leur silence en la matière.

Cependant, le texte dévoile la source des biens du *Dias Pater*²⁵. En effet, la « mine » est à l'origine de la considération dont jouit cet homme « fabuleusement riche »(La petite, 80). Le roman développe en fait l'admiration pour le véritable trésor enfoui au fond des meubles, rappelant la mine : « je n'en finirais pas si je disais tout ce qui se trouvait enfoncé

²⁵ « Dias Pater, le « Père » des Richesses, est un Dieu du monde souterrain, à Rome. Il est de très bonne heure absolument identifié à Pluton (Hadès), des Grecs » Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, PUF, Presses Universitaires de France, 1951. p.128, voir aussi infra : « puissance chtonienne ».

dans les tiroirs et les armoires de la salle de bal, en or, en cristal, en argent, en verre de bistol, en pierre philosophale, en tout ce que vous voudrez de plus émerveillant. »(La petite, 108). L'emphase, l'hypothèse et l'irréel du présent sous-entendent une diversité infinie de matières précieuses que la narratrice ne saurait compter, connaître ou énumérer. Elle nous laisse donc le loisir d'imaginer les composantes de cette fortune qui fait rêver et permet de déchiffrer toute la cupidité du père qui se cache derrière.

La démesure est le maître mot utilisé pour décrire le "royaume" des Soissons. La rhétorique de l'amplification se nourrit de la minutie de la description qui se focalise sur le caractère spacieux et vaste des édifices. La superficie d'une seule pièce s'avère illimitée comme le manoir où « on aurait pu (...) loger une armée et trois empereurs avec leur suite. »(La petite, 112). L'habitation du maître s'aligne alors sur sa puissance.

Mais, la puissance matérielle ne se limite pas qu'aux fonds. Bien au de-là, elle s'étale sur les hommes car l'écrivain prête à l'homme la figure du seigneur féodal. En effet, sa propriété ressemble à un fief et les gens qui lui rendent visite, pour ne pas dire le courtisent, sont à assimiler à des serfs. De fait, comme l'inspecteur des mines, le "quêteux", "l'homme à la charrette avec son fils", tout le monde « se dirigeait droit sur (le père) comme un taon vers la seule fleur du jardin. »(La petite, 35). L'entretien concerne toujours des affaires importantes : « car papa brassait de grosses affaires »(La petite, 36), nous dit la narratrice. Dans ces relations, le père paraît exercer ses pouvoirs dans un système micro-impérialiste car il reçoit ses "intendants" et serviteurs chez lui. Mais où ? C'est précisément dans la pièce la plus illustrative, par sa hauteur, de tous ses avantages : « ils montaient dans la chambre de l'étage d'où papa nous commandait tout la veille encore. »(La petite, 35) cette phrase nous montre que les enfants sont aussi comptés parmi ceux qui dépendent de cet homme d'affaires.

En plus, les actions du père nous avertissent de sa tendance libérale, au sens premier du terme. D'ailleurs, comme le libéralisme qui connaît son extension dans le capitalisme ou le néo-capitalisme contemporain, le système économique du père se reconnaît dans l'établissement commercial typique de ce modèle dans le marché international : « Magasin général, c'était écrit en toutes lettres, excusez-moi, pardon mais le secrétaire sait lire (...) Il s'y trouvait beaucoup de choses que l'on trouve à la maison. »(La petite, 48-49) La redondance qui met en relief le nom de l'entreprise rendu dans la double version écriture/lecture et le constat de sa correspondance avec le monde du père amplifie d'une part la puissance financière de l'homme et d'autre part l'image du mercantilisme dans le monde

moderne. Ainsi, les autres personnages semblent tributaires d'un magnétisme centripète qui les attire vers lui, les réduisant à sa merci surtout par la rigueur de ses sanctions.

b- Juridique :

Thème essentiel de l'écriture, la vengeance est dans notre texte l'explication de l'état dans lequel se trouvent les personnages et le moteur d'une action où un incident antérieur relance la dynamique de l'histoire. La rétrospection sert d'outil permettant d'actualiser les faits qui hantent le présent. Le texte s'ouvre ainsi sur le passé familial pour nous rendre compte du caractère du père et de la manière dont il exerce son pouvoir. Proche de la figure de Némésis²⁶, le père est réputé pour sa tendance à punir les torts et à tirer sa vengeance. Cette assimilation met l'accent sur la cruauté, l'agressivité d'un personnage qui ne tolère pas les fautes et qui torture.

Le père se présente en dieu vengeur : si « Ariane »²⁷ – la sœur jumelle de la narratrice fréquemment appelée le juste châtiment – a commis l'irréparable, son châtiment semble inhumain. En effet, le remède unique et possible selon le père est la punition. L'horreur de celle-ci éclate doublement : la peine est à la fois physique et morale :

J'utiliserai les allumettes que j'ai ramené du caveau où papa en laissait toujours traîner, hors de la portée du Juste Châtiment bien-entendu, mais pour qu'elle puisse quand même les voir à titre de symboles et se remémorer, et en tirer leçon et regretter. (La petite, 175)

La remémoration institue une peine psychologique éternelle, « d'où l'atrocité de la punition par le fait de la *répétitivité* de l'acte. Cela nous fait penser à la *compulsion de répétition*, responsable, pour Freud, du *déplaisir* (...) »²⁸. De même, par cette remémoration forcée, le père semble interdire à sa victime l'accès à la « Source de l'Oubli »²⁹, c'est-à-dire de la possibilité de se défaire de sa douleur. C'est par ce traitement que la fille cesse d'être coupable et devient victime. D'ailleurs, âgée de trois ou de quatre ans à l'époque où

²⁶ « Némésis personnifie en effet la « Vengeance divine » - parfois la divinité qui, comme les Erinyes, châtie le crime, mais, plus souvent la puissance chargée d'abattre toute démesure » Pierre Grimal, op.cit. p.312

²⁷ Sommes-nous en présence de la tradition qui « raconte qu'Ariane fût tuée (...) sur l'ordre de Dionysos », autre figure à laquelle s'assimile le père ? Ibid. p. 50

²⁸ Graziella et Nicos Nicolaidis, *Mythologie grecque et Psychanalyse*, delachaux et Niestlé S.A., Neuchâtel (Switzerland), Paris, 1994, p.16

²⁹ Léthé « avait donné son nom à une source, la Source de l'Oubli, située aux enfers, et dont les morts buvaient pour oublier leur vie terrestre (...) De même, avant de remonter à la vie et de retrouver un corps, les âmes buvaient de ce breuvage, qui leur ôtait la mémoire de ce qu'elles avaient vu dans le monde souterrain. » Pierre Grimal, op.cit., p. 259

elle avait brûlé sa mère, l'inadvertance et l'ignorance³⁰ disculpent la fille et montrent l'aberration du père.

Mieux même, on s'aperçoit que cette vengeance se prétend juste. Si « vindicare » en latin signifie « réclamer en justice », le père n'agit que de son propre chef, étant le représentant de toutes les instances. Il donne à sa fille un surnom qui est sur ce plan très révélateur. L'adjectif antéposé met l'accent sur le nom et lui confère une matérialisation qui s'ajoute à sa lourdeur phonique : « et il m'a dit d'une voix serrée mais tranquille, en désignant l'intérieur du caveau : « c'est un juste châtiment », d'où le nom qui m'est resté. »(La petite, 123) Notons d'abord que cette formule présentative reflète un for intérieur convaincu et satisfait face à son ouvrage. Ensuite que cette nomination métaphorique, une fois substantivée grâce à l'article concourt à la réification de la fille désormais traitée comme un objet. De même, cette appellation contient des sèmes qui font du père le type du persécuté persécuteur prétendant à la justice dans la punition ; de là le jeu sur la polysémie de l'épithète impliquant à fois "exacte" et "mérité". On déduit alors que le père estime ses agissements fondés.

Par ailleurs, constatons que Gaétan Soucy recourt à ses études de sciences physiques pour y puiser le principe du transfert : le supplice s'exerce de façon continue dans cette famille. A l'image du passage de l'eau entre les récipients sur une surface horizontale, la punition passe par un ordre hiérarchique du plus fort au plus faible. Le père bat son fils, celui-ci se venge sur le corps de la narratrice : « car il arrivait que papa ait la main pesante avec ses horions et mon frère écopait comme du bois vert et c'est moi qui subissais mon frère ensuite, c'est ce qu'on appelle les vases communicants. »(La petite, 93) Cette métaphore filée corrobore la connotation répétitive de l'imparfait pour signaler l'enchaînement de la loi du plus puissant.

Inéluctable, le pouvoir du père n'émane pas que d'une volonté inflexible, il se nourrit aussi de la haine la plus virulente : « le Juste, papa ne voulait plus même en entendre parler dans le dernier temps de son séjour. Quand j'osais un mot là-dessus, il me servait un horion. »(La petite, 153) Ainsi se trahit l'obstination à dénier à sa première "ennemie" l'existence voire à la rayer des mémoires après lui avoir ôté tout signe de vie.

A la fois juge et bourreau, le père soumet son existence à ses sentences irrévocables. Son acte suicidaire « sans crier gare » témoigne de l'incoercible certitude de son infaillibilité.

³⁰ La nature fautive du crime perpétré par la fille et son excommunication orientent notre réflexion vers la comparaison de ce personnage avec Até « personnification de l'Erreur » punie par Zeus auquel s'identifie le père : « Zeus, en précipitant Até du haut du ciel, lui interdit à jamais le séjour de l'Olympe, et c'est pourquoi l'Erreur est le triste partage de l'humanité » Ibid., p. 56

Choisissant l'heure et la façon d'en finir, il se procure son propre salut. Ainsi prenant le statut d'un juge souverain, il se rend maître de sa propre vie comme il croit l'être à l'égard des autres.

c- Législatif :

Dans cette œuvre le *pater familias* paraît s'identifier au statut du monarque absolu. La narratrice lui attribue toutes les autorités et va jusqu'à le confondre avec le personnage qui illustre la force de l'Etat. Cependant la comparaison l'élève : en fait, si l'agent porte « une arme à feu aux dimensions vertigineuses »(*La petite*, 67), cette arme ne joue aucun rôle, elle est purement ornementale alors que celle du père fait éclater des « coup(s) de canon » (*La petite*, 167).

Aussi, « l'hôtel de ville », lieu citadin de l'exercice du pouvoir politique par excellence, est-il présenté comme « une fort jolie maison » de façon à nous rappeler les splendeurs du «roi du domaine». Cette assimilation est plus prégnante dans la conception de l'architecture de cet édifice : « après avoir traversé un corridor, qui évoquait pour moi la galerie des portraits dans notre domaine »(*La petite*, 67). De ce fait, on peut affirmer que l'univers paternel sert toujours de référence explicite dans l'approche et dans le contact de la fille avec le milieu politique.

Ces analogies nous amènent à penser à la valeur et à la signification de cette correspondance. En effet, si le père réunit à lui seul tous les pouvoirs, il ne peut qu'être la figure emblématique du totalitarisme. L'écrivain pose ainsi la problématique d'un régime où les pouvoirs exécutif, législatif et juridique sont confondus.

Le statut du père est alors capital dans la symbolique de l'œuvre : sa présence au détriment de son épouse renvoie à sa fonction prioritaire. En suggérant le rôle éminent du chef, Soucy met en question les titres honorifiques incarnant le sommet du pouvoir.

Le milieu décrit sert en outre à critiquer le règne fondé sur la dictature et la tyrannie où le pouvoir législatif ne joue qu'un rôle très secondaire. Cette scène le suggère : « ils se mirent à parler entre eux, je veux dire l'agent et le prêtre, sans plus se soucier de moi, mis à part les regards qu'ils me lançaient parfois »(*La petite*, 72). Cette discussion animée paraît refléter une politique d'oppression qui vise à réduire la population : « le prêtre et l'agent continuait de m'agonir de questions »(*La petite*, 68). Le procédé de ces personnages nous rappelle l'autorité du père et ses pratiques violentes : « questions » se conjugue bien sur le

plan phonique avec « horions », moyen servant à brimer les enfants. En fait, la silhouette du despote tend à étouffer les paroles de la fillette, à rejeter sa façon de communiquer : « Je reçus de l'homme en soutane deux horions très rapides, un avec le plat de la main, l'autre avec le revers »(La petite, 70).

Par suite, le droit d'expression s'avère absolument nié pour les actants de la « société civile ». L'écrivain nous invite alors à réfléchir à la valeur de la présence d'un personnage qui n'a pas potentiellement accès aux débats. La narratrice se heurte partout à l'exclusion. Dans ce système qui semble métaphorique du « domaine », légiférer et prendre les décisions paraît l'apanage du plus fort. C'est dans cette perspective qu'on doit commenter le fait de repousser « l'inspecteur des mines » et de rejeter son intervention : « - Monsieur l'inspecteur des mines, j'aimerais bien que vous ne vous mêliez pas de ça. Retournez donc à vos poèmes. C'est l'agent qui venait de dire ça au prince. » (La petite, 69) Cette précision que la narratrice nous fournit, en témoin oculaire, dénonce le dogmatisme et l'autoritarisme politique.

Soucy attaque alors le régime qui symbolise le fanatisme, marqué par les conspirations. D'une part, la présence remarquable du « prêtre » nous renvoie à l'influence de la religion et à son sectarisme. D'autre part, « l'agent » ne peut connoter, par le sémantisme même du terme, que les représentants et les véritables administrateurs. En effet, ce sont ces deux personnages qui prennent les rênes en main. Tel est le sens de la remarque faite par la narratrice : « le prêtre et l'agent à moustache conclurent que c'est un cas de force majeure que (...) »(La petite, 74). Enfin, administrer ou dominer correspond dans notre œuvre à se procurer tous les avantages liés au pouvoir dans le sens politique du terme. Ainsi interprétée, la puissance paternelle semble relever d'une caste fabuleuse que l'écrivain élabore en référence à un monde écarté du nôtre.

2- Pouvoir légendaire :

Dans *Le jour des corneilles*, l'image du père semble correspondre à une typologie référentielle de l'Histoire et des civilisations humaines. Le motif du pouvoir que la littérature exploite depuis l'Antiquité présente dans le texte de Beauchemin un topos mis au service de l'élaboration de la thématique de l'autorité hégémonique.

a- Le primitif :

Le lecteur du *Journal des corneilles* découvre du premier coup les marques d'une culture lointaine ou ancienne dont la réactualisation s'amorce initialement par l'intermédiaire de la langue qui reflète au plus haut degré un esprit rudimentaire. En fuyant le village et la collectivité, le père Courge renonce à tous les attributs et vertus de la civilisation évoluée pour faire renaître de ses cendres une autre civilisation aujourd'hui disparue. C'est qu'en choisissant une « vie retirée dans le bois comme un animal »(45) en s'isolant « pareillement aux ermites »(Le jour, 123), il met en place un régime dont la singularité accrédite la puissance d'exemplarité.

Dans ce système, le héros de Beauchemin démontre son savoir-faire à partir de la domestication de son environnement et de la fondation d'une vie là où le paysage hostile s'oppose à l'exploration humaine. Le père Courge symbolise le premier homme assumant sa condition, affrontant avec courage toutes les rudesses pour assurer la continuité de sa progéniture. Son besoin de sédentarisation anime sa créativité, en témoigne la « résidence rustique et tous ses accompagnements »(Le jour, 7) formés « de ses mains ». Habitant ainsi une cabane, le père invente des « attrape-loutres » et des « lance-cailloux » et cherche sa nourriture avec des méthodes et des moyens grossiers (« rapaces doctement bombardés de pierrettes, ou percés de nos flèches. »(Le jour, 7).

Le quotidien des Courge est à son tour dépourvu des tâches et des distractions de l'homme moderne. Rejetant les besoins familiers de la vie sociale courante, ces personnages orientent leur avidité uniquement vers les besoins vitaux et concentrent leurs efforts sur des activités de type artisanal. En effet, « chaque jour nouveau (les) voyait assommer bêtes comestibles, prendre poisson, quérir dans les nids œufs d'oiseaux, tisser fibres pour notre vêtir, coudre godillots et pelisses, et accomplir toutes tâches ressemblantes. » (Le jour, 24) Ces quelques activités reflétant des intérêts bien limités attestent de la faculté de s'adapter comme le fait de pourvoir suffisamment à ses quêtes vitales démontre le pouvoir de vaincre la Nature.

Le héros de Beauchemin est présenté comme le plus adroit des hommes dans l'investissement de l'environnement et dans l'entreprise de découverte fondatrice du règne humain. Sa victoire sur les obstacles superposés met en relief l'image de l'homme souverain et invincible : « nul n'allait sur sente, ni ne gravissait monts, ni ne circulait parmi les arbres plus adroitement que lui, même au milieu de la nuit, en son heure la plus épaisse. »(Le jour, 106) Cette parfaite connaissance relève du même genre d'approche pratiqué par le Premier Homme dans la maîtrise de son univers : une démarche physique et une connaissance sensorielle extrêmement aiguisée : « Il étudiait ainsi, non pas de son œil

pour cela inutile, mais du bout de ses doigts, le domaine le plus caché de la forêt, le plus enfoui, sa subconscience pour ainsi dire. »(Le jour, 105)

Le père Courge est incontestablement le maître de la forêt, non pas comme possesseur, mais comme l'être qui a la dessus sur toutes les espèces qui y séjournent. Son talent de chasseur exceptionnel lui assure la conquête aisée des gibiers (« en la forêt, il ne se passait guère de jour sans qu'une bête goûte du tranchant de son coutelas. »(Le jour, 108)) comme il fait de lui un modèle inégalable : « Aussi, nul bourgeois ne pourchassait la bête mieux que lui »(Le jour, 10). De ce fait, l'image du prédateur met en valeur les aptitudes physiques et techniques du père et rehausse ses dispositions instinctives.

b- Le virtuose :

« Possédant toutes sciences »(Le jour, 89), le père Courge incarne l'homme connaisseur, l'être qui aspire à déchiffrer son cadre et sa vie. Ses compétences sont d'une vaste portée, parallèles à l'immensité des bois. L'écrivain soumet en fait son personnage à une sorte de mise à l'épreuve : son environnement représente un défi à relever et un piège à déjouer. La question posée est "comment s'arranger et triompher d'un milieu inexploré sans outils ni sciences acquises"? Plus cette mission semble difficile et compliquée, plus le résultat obtenu est notoire. Or, le père Courge dompte la nature et pénètre ses secrets grâce à son expérience. Ainsi, la première manifestation des réelles capacités de l'homme se rapporte non seulement à sa survie mais surtout au savoir qu'il a construit avec persévérance :

Notions et lumières siégeait sous son casque. Il concevait que Terre est plate, qu'elle stationne au milieu des cieux et que les astres tournoient à l'entour tel le chine ancré au pieux (...) Père traduisait aussi les allées et venus de l'air : par simple grimpeur aux arbres il étudiait au loin le progrès de la bourrasque ou du cyclone cheminant vers nous, et augurait ainsi de notre péril ou de notre quiétude. (Le jour, 7)

L'interaction positive avec l'univers et la maîtrise de son mode de fonctionnement attestent d'une véritable aptitude à l'appivoiser et fournissent une chance d'éviter ses aléas ou de se préserver contre ses menaces. En effet, météorologue, géologue, géographe, ce personnage est au couronnement de tout cela un astrologue adroit. « Démêleur d'excentricités célestes. »(Le jour, 36) et « déchiffreur des avenir inscrits en eux. »(Le jour, 60) ; ce devin compense son analphabétisme par son talent à traduire « le livre palissant des étoiles » qu'il force à avouer ses profondeurs pour y lire chaque soir « quelque récit nouveau. »(Le

jour, 63) Les superamas galactiques, dont l'étude ou l'interprétation semble ardue, sont, pour comble, l'unique domaine sur lequel porte la curiosité du père Courge.

Le père est insurpassable en ceci : sa faculté distinctive lui attire le respect du fils en état d'admiration et surtout de dépendance.

*Il pénétrait le sens des astres et des étoiles, et détenait le don de leur lecture.
Aussi, par soirs, il m'arrivait, quand il lorgnait la voûte de le questionner sur
ma destinée (Le jour, 8)*

En fournissant éclaircissements et viatiques, le père passe du statut de protecteur à celui d'intercesseur dans l'existence du fils, remplissant ainsi l'image du phénix au double sens du terme (surhumain, esprit supérieur).

c- Le maître absolu :

Seul dirigeant, refusant toute concertation, le père Courge s'affirme absolument supérieur et exclusivement gouverneur : « Car père ne blairait guère qu'on lui dicte conduite. »(Le jour, 84). Il n'accepte alors que d'être patron et les autres serviteurs.

En effet, représentant le seul maître après Dieu, dirigeant la maison et la nature ambiante, le père Courge incarne le chef absolu. Dans son rapport avec le fils, on voit qu'il est le seul à pouvoir décider. Ainsi, si « les bons maîtres font les bons valets », le père réussit à modeler le comportement de son fils en instituant son obéissance et sa dépendance.

Les conditions défailtantes du fils Courge attestent de son état d'esclave. En fait, on peut le considérer strictement comme l'ouvrier de son père : chargé des tâches ménagères, de chasser, de chercher divers objets utiles, de préparer à manger, il est astreint à exécuter tous les ordres et toutes les missions assignés par son maître. Sans loisir, son unique fonction semble être de remplir infailliblement son poste de valet, toute distraction étant condamnée : « car père était besogneur et condamnait vivement toutes vaines songeries. »(Le jour, 115) La nature superficielle, matérialiste ou pratique de celui-ci s'oppose à la tendance idéelle du fils et le conduit à l'abâtardissement.

Aussi devient-il un complice veule qui subit toutes les extravagances du père telle une machine sous commandement. Ses actes et ses postures témoignent de son accablement sous l'empire du chef : « la face baissée, je le talonnai insoucieusement. »(Le jour, 62) En position de sous-ordre, carrément domestiqué, le narrateur chute dans cet état d'humiliation et d'humilité au stade du bétail, étant « docile tel le chien de compagnie »(Le

jour, 34) Cette comparaison trahit une plainte et un mécontentement étouffés car toute rétorque est défendue.

En effet, toute mutinerie, que ce soit protestation ou mensonge, emportement ou lutte est traitée avec une extrême rigueur : le père étouffe, avant qu'elles ne germent, la tension et la révolte de son fils. La voie de l'émancipation paraît alors catégoriquement barrée devant celui qui croit trouver dans la rencontre amoureuse et dans le commerce social une incitation à délibérer avec son père et à aspirer à l'autonomie :

Je continuai d'être ce que j'étais : le fils Courge, besogneux sous les arbres de la forêt, esclave à père comme la fleur à la pluie, le suivant en sa folie de casque comme arbre sous foudre : me brûlant par feu de ciel, me déchirant puis tombant enfin, renonçant à me tenir dressé. (Le jour, 46)

Par cette autoreprésentation le locuteur se définit comme assujetti éternellement à l'infériorité, condamné fatalement à l'abattement. Résigné ainsi à la tutelle, l'enfant reconnaît l'impossibilité de vivre en l'absence de son père. L'autoritarisme a donc fini par lui ôter toute possibilité de réflexion ou de décision. N'ayant ni code ni lois pour interagir avec le monde, ce personnage a du mal à décider et à voir clair dans son avenir. Le fils Courge nous met au courant de sa dépendance totale en déclarant : « Depuis l'instant de mon déclenchement en cette vie, je n'avais cessé d'être sous l'empire de père, de jouer l'apprenti. » (Le jour, 84). Autrement dit, la mutation ou l'émancipation se heurtent au handicap de la personnalité broyée par une influence constante. Enfin, « pénétré de l'image obsédante de (son) père » (Le jour, 145), le narrateur est un paralytique. Or, il va sans dire que l'image du père correspond à des modèles typiques de l'univers mythologique.

Chapitre2 : LA VALEUR METAPHORIQUE DU POUVOIR :

I- LES IMAGES DE POUVOIR : LES MYTHES :

Faisant référence à Homère, à Hésiode, à la légende et à l'imagerie biblique et faisant du syncrétisme le principe fondateur de leurs textes, les deux romanciers exaltent délibérément la puissance et la prépondérance de leurs protagonistes. Ceci afin de mettre en relief l'aspect « obsédant » du Pouvoir dans l'imaginaire et dans le cercle intellectuel québécois.

1- Le pouvoir mythologique :

a- La souveraineté suprême :

Le summum du pouvoir dans la mythologie grecque est l'apanage du souverain des dieux, le maître du Ciel dont on décèle les caractéristiques et les attributs chez les protagonistes de Soucy et de Beauchemin. En effet, pour donner aux pères le don de l'omnipotence, le romancier les identifie aux maîtres du Panthéon ; Zeus dans la mythologie grecque et Jupiter chez les Romains. Chacune de ces deux divinités, homologues d'ailleurs, représente le sommet du pouvoir mythique, un pouvoir implacable et contraignant. La métaphore nous permet de décoder l'image de Zeus et son statut sous-jacent. Ainsi, on peut interpréter la figure de celui-ci comme la représentation en filigrane de la principale divinité grecque. La mort du père, le plus important des thèmes de l'œuvre, est de ce point de vue celle de Zeus. En d'autres termes, ce décès n'est pas celui d'un simple mortel. Il déborde ainsi du cadre familial étroit, c'est « un événement considérable, intéressant l'univers dans sa totalité pensive. » (La petite, 119). Provoquant accablement, paralysie et abattement dans le rang des humains, la disparition du père renvoie le lecteur explicitement à la catastrophe et au désordre qui engloutissent le cosmos en l'absence de son chef suprême :

La marche des étoiles et le cours des galaxies inexorables, les légumes qui poussent avec entêtement dessous la terre velue, jusqu'aux petites bêtes trottinant tout bas dans les fourrés et jusqu'aux odeurs qu'elles font lever des herbes drues, tout cela avait une direction, sans que ça paraisse, la direction que leur imprimaient les ordres de papa. (La petite, 119)

Le champ lexical des astres, la prolifération du registre de la nature, le rythme binaire et le parallélisme de construction ajoutés à la pléthore de l'énumération génératrice de démesure, voici un arsenal stylistique mis en place afin d'accentuer le pouvoir d'un être supérieur. C'est la valeur de la forme morphologique du pluriel « ordres » qui multiplie les prérogatives exercées d'une façon magistrale aussi bien par le père que par le dieu qui « est à la source de toutes les manifestations célestes : il provoque la pluie et la sécheresse, le beau et le mauvais temps ; il commande aux tempêtes et à l'orage »³¹.

D'ailleurs, l'hyperbole est plus séduisante quand on constate dans quelle mesure cette mort affecte "Dieu" : « dieu lui-même descendrait-il dans nos champs, l'air soucieux, la barbe pas faite ? Les forêts périraient-elles, elles itou ? » (La petite, 119). La double question rhétorique ne semble pas dénuée d'humour. Dans la première interrogation, la personnification fondée sur deux attributs de sujets juxtaposés abaisse "Dieu" au rang des humains et élève le père au trône de Zeus, « dieu des dieux »³².

Mieux même, la conformité entre le père et Zeus est évidente à partir de la peur que peut ressentir un personnage ayant désobéi aux interdictions de son dieu³³. Tel est le sentiment de la narratrice en franchissant le domaine paternel :

J'appréhendais quelque phénomène hors norme, comme le ciel qui s'entrouvre et plante à mes pieds un jet de foudre m'interdisant d'aller plus loin, ou de rencontrer à chaque détour du chemin tout à coup un précipice bouillonnant d'immenses fumées pourpre. (La petite, 43)

Dans cette alternative c'est l'inconscient qui parle. Ce que la narratrice craint met en vedette l'image qu'elle a de son père. Elle le confond avec Zeus d'où la figuration du pouvoir qui lui est imparti : dieu du ciel et des « précipitations mais aussi emblème de la foudre »³⁴. Cette puissance est aussi le propre du père ou du moins inhérente à sa lignée comme le montrent les allusions de la narratrice qui, à force d'être récurrentes, finissent par orienter notre lecture : « mes prunelles, toujours pleines de petites foudres, au dire de feu mon père. » (La petite, 72).

En plus, le milieu de la narratrice s'apparente à un univers éclairé par Zeus. Celui-ci est en fait le dieu de la lumière qui plane sur le monde : « mais il y avait du soleil ! et même pas mal qui tombait sur la campagne par le trou des nuées » (La petite, 169). La conjonction de

³¹ Fernand Comte, *Les grandes figures des mythologies*, Bordas S.A., Paris, 1988, p.234

³² Zeus est à la fois « père des dieux » et « père des hommes », Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse, 1995, p. 217

³³ Car Zeus est considéré comme « le premier des dieux et le souverain suprême des mortels aux actions desquels il se mêle » Ibidem.

³⁴ « A l'origine Zeus était le dieu des phénomènes atmosphériques, celui qui éclaire le ciel, le couvre de nuages, dispense sur la terre pluie et neige, lance des éclairs et fait rouler le tonnerre (on disait même, en une contraction tout à fait significative : « Zeus pleut ou Zeus tonne ») Ibidem.

coordination employée sciemment comme polysyndète, enchaînant la modalité exclamative et l'adverbe de quantité, met en relief la coïncidence entre l'espace de la divinité et la propriété des « Soissons ».

Ainsi Gaétan Soucy donne à son personnage le même pouvoir que le souverain dans la mythologie grecque. De fait, il prend soin de nous le présenter exactement comme les Romains représentent cette divinité dans le « costume d'Adam ». Le texte s'ouvre sur la mort du père et sur sa nudité qui suscite particulièrement l'étonnement de la narratrice, ne voyant pas pourquoi « il se serait donné la peine de se mettre nu pour passer l'arme à gauche. » (La petite, 15). Cette thématique qui marque le premier contact du lecteur avec l'œuvre doit servir de clef dans le cheminement de la diégèse et dans son interprétation. Dans la deuxième partie du texte on se heurte à la dénomination du frère « jupiter junior ». C'est en effet cette appellation qui nous confirme que le père est Jupiter sénior, le grand Jupiter, Jupiter le grand si l'on veut ou Jupiter, tout court. De plus, la narratrice puise dans le langage familier l'hypocoristique de son frère « frerot » qui n'est pas sans nous rappeler une épithète, parmi d'autres, avec laquelle on invoque Jupiter.³⁵

Ainsi désigné, le frère incarne à son tour la puissance de cette divinité car il est le nouveau dominateur – comme il dit : « c'est moi le maître du domaine » (La petite, 131) – après la disparition du père. En fait, il reproduit l'univers de Zeus ou Jupiter avec le même vacarme qui fait trembler la nature, les humains et mêmes les autres dieux d'où la valeur temporelle durative et répétitive de l'imparfait corroborant la durée de l'action : « ajouté à tout ça, frère frappait du marteau sur un long rectangle de tôle, avec un bruit de tonnerre » (La petite, 134).

D'ailleurs, il est le détenteur de l'outil le plus sophistiqué qui puisse évoquer l'apparition de Jupiter : « et je compris soudain que ces boules de feu que j'avais vues à contre-ciel marquaient en fait le retour des perdrix en flammes, telles que jupiter junior les confectionnait à grand renfort de térébinthe. » (La petite, 134). Cet énoncé cultive l'allusion car « le retour » de ces oiseaux sous-entend le retour à l'âge d'or du père et la résurrection de son règne puisqu'il est le premier propriétaire du « fusil » et l'initiateur de son usage³⁶.

³⁵ Jupiter Férétrien est « Vénéré primitivement en tant que divinité des Eléments – le temps, la foudre, le tonnerre, la lumière –, portant des épithètes suggestives, telles que Fulminator, Fulgurator, Tonitrualis, pluvitis, tonans (...) » Joël Schmidt, op.cit., p.120-121.

³⁶ Jupiter est « le plus grand dieu du Panthéon romain, et, à l'origine, une divinité du ciel. Son nom a les mêmes racines que celles de Zeus, à qui il fut identifié. « Ju- » est apparenté à *dyeu*, ciel, et « -piter », à *pater*, « père ». » Michael Grant et John Hazel, *Dictionnaire de la Mythologie*, collection marabout service, 1975, p.225

Parallèlement à l'équivalence entre Zeus et Jupiter, le pouvoir passe du père au fils³⁷ et leur univers baigne toujours dans la lumière éblouissante, même au sein d'une nuit sombre qui passe pour une « nuit vivante »(*La petite*, 132) quand on allume « une demi-douzaine de lampes à pétrole »(*La petite*, 131). De même ce personnage, comme son ancêtre, paraît disposer des commandes du cosmos, ayant le pouvoir de faire voler le ciel et la terre en éclats : « puis il a jeté contre ma figure un petit morceau de l'univers flasque et gluant, sorti de sa poche (...) »(*La petite*, 160).

En somme, l'exploitation de ces figures mythologiques est parachevée par la présence d'une autre composante qui est leur corollaire. L'idée de la fatalité est très courante dans notre texte, elle fait pendant au caractère inéluctable des pouvoirs du père et de son fils et elle met l'accent sur leur volonté inexorable. La narratrice fait part de son désarroi et de sa faiblesse face à une prédestination qui la condamne³⁸. Dominée, elle relie dans son texte la thématique de la fatalité à celle de la souffrance et ne peut s'arrêter de se plaindre, ce qui nous fait penser à une tragédie : « le malheur arrive toujours à n'importe qui, que voulez-vous, c'est une loi de l'univers »(*La petite*, 90).

Allant dans le chemin balisé par *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Jean François Beauchemin met l'univers, corps cosmique et métagalaxie, sous le joug de son héros. Le règne sur le trône de Nature, l'asservissement du fils, la communication avec les étoiles et la fréquentation des êtres surnaturels représentent les prérogatives d'un maître rigoureux. Aussi s'attribue-t-il la puissance des « astres (qui) opéraient sur sa langue quelques besogne secrète et prodigieuse »(Le jour, 62), agissant en conséquence à la manière d'un dieu transcendant.

A l'instar de Soucy, Beauchemin attribue à l'autorité de son héros l'emblème de Zeus : la fureur, les ordres, les interdictions et les punitions du père Courge se manifestent et s'exécutent en termes de « foudre ». Arme à distance, cette prérogative définit le pouvoir de grande envergure exercé par le père sur son fils : « car, père aimait à me garder à distance de regard et me couvrait de ses foudres quand je me risquai à déporter sans raison recevable ma personne hors du champ de son œil. »(Le jour, 56). Ainsi Comme pour Alice

³⁷ Jupiter devint en quelque sorte un dieu politique, garantissant les lois, les traités, les serments, soutenant Rome dans ses guerres. A Jupiter Férétrien, on offrait les dépouilles des chefs ennemis. On implorait Jupiter Stator – comme au conflit entre Romains et Sabins – pour arrêter une invasion (...) le dieu s'incarna lui-même dans la personne des empereurs, qui pour augmenter leur prestige, n'hésitèrent pas à s'attribuer ses titres. » Joël Schmidt, *ibid.*

³⁸ Zeus préside aux destins des hommes et des dieux étant le « dispensateurs des biens et des maux » ayant « à la porte de son palais deux jarres, l'une contenant les biens, l'autre les maux. Le plus souvent Zeus puise alternativement dans l'une et dans l'autre, pour chacun de nous. Mais parfois, il puise exclusivement dans l'un d'eux, et la destinée qui en résulte est soit entièrement bonne, soit, plus souvent, entièrement mauvaise » Pierre Grimal, *op.cit.*, p.478

Soissons, le franchissement des frontières du domaine paternel est un acte téméraire, voire suicidaire : « Malgré le péril des foudres de père, (...) Un jour, j’outrepassai donc les limites de la forêt et entrai en village avec l’intention d’y aborder Manon. »(Le jour, 101) Le récit de la punition qui suit cette péripétie en dit long sur le risque de la désobéissance et sur l’horreur des châtements qui la sanctionnent. Pourtant, le fils Courge semble conscient de la gravité des condamnations de son père : un danger vital (« Me montrant à lui sur notre seuil sans le faon trépassé, j’aurais assurément goûté de sa foudre. Peut-être même n’y aurais-je pas surduré. » (Le jour, 73)) C’est pourquoi il s’applique à ne jamais le contredire, à s’incliner devant ses ordres et à tout faire pour le contenter : « mais j’allais docilement ci-devant père, craignant, sinon, grossissement de sa foudre. »(Le jour, 131) Par ailleurs, les manières du père Courge, ses reproches et surtout la tonalité de ses paroles, toujours formulées dans une intensité tonnante, représentent des indicateurs substantiels de la force. D’une part, le retentissement de sa voix « troublant (...) le silence épais de la forêt et les premiers mouvements du vent »(Le jour, 58) évoque le dieu suprême abasourdissant ses sujets par ses coups de tonnerre. D’autre part, son discours, « réunion de grain et du tonnerre, (est) tranchant comme la flèche déchirant l’air »(Le jour, 95) incite à l’abaissement et non à la contestation. Tout est turbulence dans un espace placé sous l’influence d’un tyran toujours en agitation, craignant la tranquillité « des défunts ». Ses gestes évoquent une puissance surhumaine soit quand il « cogne sur la table de son poing lourd comme pierre des champs. »(Le jour, 96) soit quand « la plainte de (sa) barrique résonne sourdement sur la terre et trouble le roupil des bêtes. »(Le jour, 19) Enfin, à noter que cette figure de l’implacable n’est pas la seule que le texte met en place pour illustrer la puissance mythique car on décèle aussi les caractéristiques d’Hadès dans le personnage dominateur³⁹.

b- Puissance chtonienne :

Propriétaire terrien et propriétaire de la mine, le père Soissons est en tout semblable à Hadès qu’on nomme aussi « Pluton, le « Riche », allusion à la richesse inépuisable de la terre, tant de la terre cultivée que des mines qu’elle recèle. Aussi Pluton est-il souvent représenté tenant une corne d’abondance, symbole de cette richesse »⁴⁰. Mais cette

³⁹ Hadès est « aussi connu sous le nom de Zeus Katachtonis, c’est-à-dire le Zeus des Enfers, épithète qui met en valeur ses pouvoirs et la domination absolue qu’il exerce sur son royaume. », Michael Grant et John Hazel, op.cit., p.163

⁴⁰ Pierre Grimal, op.cit., p.172

propriété lui confère le statut de celui qui « thésaurise les morts ». ⁴¹ Figure chtonienne, le chef de famille dans le texte de Soucy illustre la puissance souterraine non seulement à travers ses biens mais surtout à travers sa demeure éternelle. En fait, sa tombe qui « semblait exister depuis toujours en quelque endroit de la plaine (...), constituait une manière de commandement, un appel donné (...) depuis la matrice de la terre, comme tous ses ordres étaient donnés jusque là depuis la chambre de l'étage » (La petite, 23). La tombe préexistante correspond donc à l'endroit habité par cette famille composée de morts excommuniés et de vivants étouffés entre lesquels s'établissent des communications et des analogies rapprochant l'endroit du « royaume des ténèbres ». ⁴²

Le père Courge dont le domaine sans confins présente un singulier terrain où se passent des rencontres quotidiennes entre les vifs et les macchabées, se rapproche lui aussi de la figure de Pluton. En effet, l'orientation même de l'existence de ce personnage provient du fin fond de la terre : « mère, par-delà même les limites de l'ici-bas, permettait à père d'entretenir en sa vie quelque direction » (Le jour, 47). De ce fait, l'on peut dire que, par essence, le héros de Beauchemin est prédestiné à se pencher sur les profondeurs de la terre et à faire de cette fouille le pendant de sa méditation du ciel.

Signe de pouvoir, certes, la maîtrise du secret du globe permet au père qui se montre « capable de dégoter toutes pistes souterraines » (Le jour, 106) de s'attribuer les bienfaits intraterrestres : « père possédait la science des sourciers et savait, par simple maniement de sa badine de bois, faire avouer à la terre où se dissimulait ses liquides les plus aprofonds » (Le jour, 105) Visant au de-là de l'écorce, et traquant ainsi la sève enfouie dans les abysses, ce personnage semble métaphoriquement pourchasser une puissance imprenable et indestructible.

On note alors que toute tentative pour s'emparer du pouvoir échoue car les envahisseurs du royaume de Hadès y restent à jamais prisonniers. Dans ce sens on constate, dans le texte de Soucy, l'échec de la société par son intervention tardive et son incapacité à réparer la catastrophe : « ils auraient été tout aussi bien d'essayer de l'éteindre en crachant dessus, ça n'aurait pas changé le diable à l'affaire » (La petite, 171). La forme négative fait entrevoir l'acharnement du feu à se répandre et ouvre la voie à une moquerie cuisante grâce à un jeu de mots malveillant comparant les gens « sot » aux « seaux » (ibid) dont ils se servent, pour insister sur leur stupidité.

⁴¹ André Bonnard, *Les Dieux de la Grèce*, Editions de l'AIRE, 1990, p. 212

⁴² « Mais il y a encore d'autres séjours des morts. Les défunts habitent dans le sein de la terre. Peut-être attendent-ils, couchés dans leurs tombeaux, que des vivants de leur sang leur apportent des offrandes » Ibid., p. 214

La société dans le roman de Beauchemin est semblablement taxée de lâcheté puisqu'elle reste immobile devant le feu qui détruit la famille Courge et interdit à son rejeton d'intervenir. Le narrateur est à son tour contaminé par cette même impuissance devant les flammes qui entourent son père et qui menacent d'emporter la forêt. S'il tente de « taper et de cracher tel un possédé sur le feu » (Le jour, 34), son effort ne peut ni le faire fléchir ni arrêter l'envie ardente du père qui se délecte dans une telle position. Le narrateur constate en effet que son « père subissait ce supplice sans broncher, apparemment sans se soucier de son calcinement tout proche » (Le jour, 34). Après lui avoir cédé sa famille, ce personnage semble intégrer le feu comme son élément.

Par ailleurs, le père Courge représente un ressuscité, un revenant du royaume des enfers car on peut estimer que le cheminement de son existence tient pour moment inaugural « Le jour des corneilles », c'est-à-dire le jour de « la grillade » de sa famille. En fait, seul survivant après la calcination de ses parents, « avalés par les noires fumées, et possiblement même par les flammes » (Le jour, 120), ce personnage se voue désormais au monde infernal. Le feu est selon lui l'unique destination de l'homme, point d'échappatoire : « quand le brasier fut à son comble, père ne fit ni pompes ni apprêts, et jeta en ce foyer le corps du pendu. » (Le jour, 98) Cette immolation du pendu illustre une pratique superstitieuse et un comportement post-traumatique analysables comme un rituel psychothérapeutique.

Dans cette perspective, les familles de ces personnages sont toujours en proie au feu, donc dédiées au temple d'Hadès. La calcination de la mère et la damnation d'Ariane,⁴³ l'asservissement des autres⁴⁴ dans le roman de Soucy reproduisent le royaume d'Hadès « craint et détesté »⁴⁵.

D'ailleurs, la métaphore de l'existence infernale s'explique par la violence des personnages qui n'agissent que pour anéantir. A travers cette image, on note l'oscillation entre les lamentations et le recueillement. L'enfer terrestre vécu par les femmes Soissons, réduites à des « Ombres » et rappelant la situation de « Perséphone », se retrouvera dans le châtiment

⁴³ « Au dessous des Enfers se trouvaient les Tartares, où régnait la nuit éternelle et où étaient châtiés les méchants » » Michael Grant et John Hazel, op.cit. p.164

⁴⁴ Le lieu est semblable à « une prison dont Hadès est le gardien (il est souvent représenté avec une clef à la main). Selon les traditions, les Morts étaient l'ombre de ce qu'ils avaient été parmi les Vivants ; seuls le sang et la conscience leur faisaient défaut. Ils demeuraient aux enfers, sans espoir de s'en échapper, et poursuivaient pour la plupart, les activités qu'ils avaient eues sur la terre, mais d'une façon triste et mécanique. Leur séjour (appelé « la plaine des asphodèles » était désolé et n'offrait aucune possibilité de vie sociale. » Ibid., p.163-164

⁴⁵ « il est le dieu le plus haï des mortels et même les dieux en ont horreur » Fernand Comte, *Les grandes figures des mythologies*, Bordas S.A., Paris, 1988, p.100 (voir aussi *L'Illiade*, XX, 61)

du père et de son fils : « comme hélas, j'en connais, qui grilleront »(La petite, 179). L'interjection est dans ce contexte moqueuse voire teintée d'un accent de sadisme.

Mais chez Beauchemin cette punition n'est pas différée : le fils voit son bourreau « léché par le feu » (Le jour, 34) et les flammes obéir aux « démons » qui logent au sein de son être, lui dirigeant le corps et l'esprit. Le narrateur est intimement impliqué dans ce « spectacle affligeant » (Le jour, 34) puisque sa participation aux folies de son père provoque sa douleur comme en témoigne ce commentaire : « Car assurément, l'enfer n'était pas moins échauffé. » (Le jour, 34) L'expérience du monde infernal ne relève pas, d'après la calcination du père, de l'imaginaire : elle est concrètement vécue par le narrateur comme une grave impasse.

En outre, ce règne absolutiste apparaît comme l'antichambre de l'enfer : après la mort de sa femme, se trouvant seul face à ses responsabilités et surtout face à la charge d'élever son fils, le père Courge se transforme en despote. Craignant à son tour la mort, il sombre « dans les dernières profondeurs de l'enfer, du plus redoutable de tous les enfers. Celui paraissant parfois aux vifs cependant même qu'ils circulent encore sur la Terre. » (Le jour, 124) L'expérience de la mort, un événement extrême, est ainsi génératrice d'une autre vision du monde, vision colorée notamment par la violence.

C'est dans ce sens aussi que le texte de Soucy expose une fatidique descente aux enfers pour les orphelins : « Il paraissait monter tout droit de l'enfer sous nos pieds, enfer auquel il faut bien croire si on ne veut pas y être précipité »(La petite, 143). La narratrice se trouve avec son frère dans l'univers de Dante et dans une conjoncture sans doute en liaison avec le mystère du père: « La situation me paraît si clôturée de toutes parts que j'en arrivais à me demander si je ne serais pas mieux avisée de suivre le fil d'ariane de la corde de papa et aller m'y pendre moi aussi pour résoudre toutes les difficultés en un tournemain »(La petite, 134). L'emploi d'une expression qui fait allusion au parcours de Thésée montre que la pendaison est une solution salvatrice aussi bien pour le père que pour sa fille, une voie d'évitement permettant d'échapper à un enfer terrestre marquant un degré paroxystique du pouvoir que la figure dionysiaque renforce.

c- Le pouvoir abusif : ⁴⁶

L’empreinte dionysiaque est inhérente aux personnages oppresseurs. En effet, le vin et l’ivresse ne peuvent illustrer qu’une soif d’absolu. Dans *La petite fille...*, l’univers de Dionysos est fidèlement reproduit dans ces épiphanies annuelles avec des « Fifres, flageolet et tambourin »(La petite, 60) autour du « bouc » en « fêt(ant) le vendredi où Jésus est mort. »(La petite, 87). La commémoration du Christ finit ainsi par mettre les enfants parmi « l’escorte de Silènes, de Bacchantes et de Satyres »⁴⁷ accompagnant le dieu et par mettre le père au diapason de Dionysos en faisant accorder sa musique aux « mélodies discordantes et syncopées de ce dieu »⁴⁸. On lit : « parfois la voix de papa s’élevait par-dessus la mélodie, la chevauchait quelques instants, la tourmentait juste ce qu’il faut, et je ne peux pas vous dire, c’est horrible comme c’était beau »(La petite, 59) L’oxymore montre que cette virtuosité et ces délices musicaux ne sont pas sans faire souffrir la fille. En effet, comme une « loque pantelante », la narratrice « soufflait l’air dans les tuyaux » en pleurant « comme une madeleine »(La petite, 60). Alice est alors comme une ‘‘Ménade dans son délire bacchique, frappée de folie et se livrant à une danse de possédée’’.⁴⁹

Le père est en fait le détenteur du bien qui confère selon le dieu grec le dépassement de la mort en le tenant «emmagasiné dans la bibliothèque »(La petite, 100). L’idée de conserver et de collectionner, livres et boissons, accentue la sacralisation du breuvage.

Pareillement, chez Beauchemin, la production et la consommation du vin représentent pour le père Courge une passion généreusement récompensée par la nature qui lui offre « une eau-de-vie costaude et grandement combustible »(Le jour, 7) Ce fabricant est d’ailleurs un véritable artiste en la matière, sa posture suggère l’enthousiasme de l’alchimiste qui opère dans son laboratoire pour trouver la bonne solution : « en l’officine, l’alambic chauffait et parchauffait, produisant cruches et cruches d’eau-de-genièvre, que père breuvait goulûment. »(Le jour, 127) La démesure souligne ici l’étendue des provisions et l’insatiabilité du personnage qui ne « se cuitait »(Le jour, 117) souvent que pour pouvoir affronter sa réalité et surtout « ses visiteurs chimériques ». Sa folie n’a ainsi pour égale que son penchant pour l’eau-de-vie.

⁴⁶ Rappelons que dans notre perspective l’image de Dionysos va dans le même sens que la puissance de Zeus. D’ailleurs le dieu du vin sort du corps du dieu du ciel : « Zeus délivra son divin enfant du sein de Sémélé. Puis il fit une entaille dans sa propre cuisse, y plaça l’enfant et referma la cavité. Deux mois plus tard, il s’ouvrit de nouveau et donna naissance à Dionysos » Michael Grant et John Hazel, op.cit. p. 120

⁴⁷ Joël Schmidt, op. cit. p. 69-70

⁴⁸ Cf. Pierre Grimal, op.cit. p.12

⁴⁹ Michael Grant et John Hazel, op.cit. p. 120

Le courroux de père fut immense. Se dressant, il grippa l'une de nos cruches et se mit en gosier nombre d'écuelles d'eau-de-genievre. Il m'empoigna ensuite par chevelure et me remorqua dans la neige jusqu'au grand hêtre, où je fus ligoté solidement. Puis, pétri de furie, père déchira ma liquette, me laissant ventre au vent par température réfrigérante. (Le jour, 131)

Cette scène d'abominable torture reflète le danger de l'apparition soudaine de l'animosité. Dans ce sens, on note que l'avidité et l'ivresse du pouvoir se conjuguent d'une manière similaire dans le texte de Soucy et surgissent en des scènes orgiaques où se mêlent la religiosité et son antithèse, la débauche : « Nous buvions jusqu'à ce que le crâne nous pète (...) Papa une fois soûl, il titubait comme un moine damné, le flageolet dans le trou et allez donc, et tout en rigolant il entraînait mon frère par la jambe et l'enfermait de force dans le caveau. »(La petite, 176). L'abus du vin marque un hiatus avec le bon sens et se double d'un abus de pouvoir qui témoigne d'un délire dionysiaque. Le fils passe à son tour pour le bouc émissaire, comme le Dionysos « métamorphosé en chevreau »⁵⁰, et subit la peine de torture infligée au Juste-Châtiment. Ainsi le vin représente le promoteur voire le catalyseur d'une répression qui ne cesse de se mettre en branle dans une atmosphère joyeuse, mais hantée par la férule et l'exécration.

L'intempérance et l'excitation euphorique qu'elle engendre riment avec la folie du pouvoir ou de la grandeur. En fait, l'écrivain nous montre que le frère prend le relais de pouvoir « sous l'empire tyrannique de la grâce »(La petite, 133) c'est-à-dire, par antiphrase, sous l'influence de la démence. Cette caractéristique est le seul héritage que le garçon ait reçu de son prédécesseur et qu'il utilisera comme faculté ou arme de puissance tel Dionysos frappé de folie par Héra et s'en servant comme un moyen de subjuguier les autres.⁵¹

En buvant « une rasade de bon vin au goulot à intervalles réguliers »(La petite, 131), le personnage s'inonde d'une intelligence exceptionnelle qui excède ses facultés et ses dispositions; un passage ironique (de la raison à la folie) explicité notamment par la modalisation adjectivale: « c'est sans doute de se sentir soudain si intelligent après des années de ténèbres mentales qui avait rendu folle sa cervelle »(La petite, 133). Cette contradiction met l'accent sur l'effet du vin tel que l'incarne le « dieu du vin et de l'extase libératrice (...) censé apporter le salut »⁵². Substituant à la lâcheté la témérité, celle-ci devient imprudence. L'ivresse met le feu aux poudres et aboutit à une action déraisonnée, à

⁵⁰ Joël Schmidt, op.cit. p. 69

⁵¹ Voir Pierre Grimal, op. cit. p.127

⁵² Michael Grant et John Hazel, op. cit. p. 120-122

répercussions calamiteuses. Le frère s'érige alors en héros, mais cet héroïsme soudain est à regarder aussi en fonction de l'atmosphère surnaturelle qui marque l'œuvre.

2- Le pouvoir transcendant :

a- Le pouvoir créateur :

Sans aucun doute, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est une œuvre sur le pouvoir, et le pouvoir créatif est au centre du roman. Mais explicitement, en fonction des thèmes et des relations entre les personnages, la figure du père est la première à générer une lecture biblique. A l'image de Dieu, il est à l'origine de tout ce qui l'entoure, et lui appartient. Cet amalgame porte essentiellement sur l'immanence et l'omniscience.

L'être humain est, selon les religions monothéistes, l'Ancien Testament le note d'ailleurs, l'ouvrage du Tout Puissant. Notre texte attribue au père cette faculté créatrice car c'est lui qui a façonné ses enfants avec de la poussière : « moi aussi j'ai cru longtemps par la religion, que papa nous avait pétri avec de la boue »(La petite, 168). Quoique cet énoncé prouve que la croyance est désormais révolue, ce que l'on constate c'est que la religion, au sens large du mot, est la source probable où la narratrice puise ses informations.

Mieux encore, comme dans les pages de la Genèse, la création est binaire, faite dans un espace et dans un temps aussi bien définis qu'indéfinis, relevant principalement de l'ordre du miraculeux. En effet, donnant la vie à un garçon et une fille, le père leur confie le sort de leur espèce. Ils sont les ultimes maillons car l'humanité doit ensuite s'autoproduire, et, on l'apprend dans le texte, la narratrice est enceinte de son frère : « non je pense plutôt qu'il nous a façonné avec de la boue quand il est arrivé ici et que nous sommes ses deux derniers prodiges. »(La petite, 31). En apparence, la narratrice ne contredit la source ni par son discours ni par les événements dont elle nous fait part. Toutefois, l'emploi du verbe d'opinion dans une tournure emphatique et de la métaphore attributive accentuant l'affirmation dans les deux complétives trahit un accent sarcastique vis-à-vis de la fiabilité de son origine.

Ceci étant, le père paraît imposer ses directives dans la maison comme Dieu dans l'univers. Père des deux personnages de l'œuvre, disposant du droit de vie et de mort sur eux, cette figure puissante est donc le dieu de toute la progéniture humaine : « c'est la moindre des choses, mais cette ombre s'étendait aussi bien au de-là, jusqu'à la terre sainte, si ça se trouve »(La petite, 119) Lieu virtuel ou lieu réel, l'espace du globe est dirigé par un seul

homme. D'ailleurs, l'espace des événements dans cette œuvre est semblable à un terrain primitif comme le prouve la récurrence du terme « jardin » et la place privilégiée accordée à la végétation. Le règne végétal côtoie le règne humain et animal et le cas de « cheval » est particulièrement expressif dans ce sens : « selon toute apparence papa l'avait pétri bien avant de nous pétrir nous-mêmes, mon frère et moi (...) »(La petite, 104).

Mais qui dit ancienneté dit préexistence ; cette caractéristique est liée d'une façon particulière au père Courge dont la profonde connaissance et maîtrise du monde qui l'entoure suppose qu'il y règne depuis l'éternité. En fait, dans la perspective abordée par Beauchemin ainsi que par Gaétan Soucy, l'imprécision de l'âge donne au personnage la propriété d'une existence repoussant toute limite et convoitant l'éternité : « Quel âge pouvait-il compter ? Je ne saurais l'estimer, d'autant que j'ignorais le sens des nombres. Il me paraissait en tout cas qu'il était de plus en plus ancien. »(Le jour, 64) L'accumulation des époques et « la grande ancienneté »(Le jour, 113) du personnage vont avec l'idée de la consolidation et l'élargissement de l'autorité.

Dans *Le jour des corneilles*, on relève d'ailleurs quelques péripéties qui donnent au père le statut de responsable de la vie et de la fin des autres. La provenance du fils du flanc maternel est niée car, suite à l'accouchement, le père procède avant toute chose à l'inhumation du nouveau-né. L'enterrement du fils juste après celle qui lui a donné le jour vise ainsi à effacer les données d'une naissance véridique pour instituer une autre métaphorique du pouvoir générateur. En plus, l'extraction de l'enfant de la terre et le fait de lui administrer ensuite des substances de sa préparation miment le Créateur forgeant l'être humain et lui injectant son souffle.

La commémoration de cette naissance représente pour le fils un rappel de ses origines et de sa condition et parce qu'il se révolte, le rappel prend une tournure catastrophique. En effet, le père jette à nouveau son fils « en tombeau » : « père dit alors cette phrase, qui me fit entrevoir la fin de ma carrière de vif : « A présent, Fils, marche à ce trou et jette y ta personne ! »(Le jour, 132) Mais cette fois le « repos » est au fond d'un étang glacé ; et, symboliquement, le père se poste plus loin, regardant d'en haut son fils s'engloutir et mourir. Or, le sauver et le ranimer, lui faire don de la vie est une démarche qui proclame l'appartenance du fils à un unique artisan, son père.

b- Les puissances du mal :

Tout dans les deux textes est empreint d'une vision sombre hantée par des personnages dont la perversité est incurable. L'image du prince des ténèbres se dégage avec netteté dans le portrait du père Soissons à travers ses visites au milieu de la nuit au caveau (La petite, 120). Diabolique, ce personnage symbolise en fait le côté méphistophélique de l'homme. Aussi est-il assimilé pour la dépravation au génie du mal, au serpent à sonnette qui «avait la musique dans le nœud »(La petite, 107). Séducteur ou tentateur, son outrance dans le pouvoir se dévoile notamment dans toute sorte d'abus dont les enfants sont victimes. De fait, l'héritier qui a tout copié sur son père s'avère plus pervers que lui, voire que le diable même comme le montre cette analogie inversée : « car le diable est vaniteux et jaloux comme mon frère »(La petite, 117).

Le texte développe un autre thème lié au mal : c'est au milieu du caveau, dans le noir et l'oubli, là où notre protagoniste prend refuge pour s'endurcir le cœur et écrire, que se trouve un cas illustratif de la puissance atypique d'une volonté absolue. C'est cet être pitoyable qu'est le Juste Châtiment qui est une image d'endurance, la métaphore du sacrifice. Métaphore aussi de christianisme, de Jésus-Christ même par le nom qu'il porte, qui est d'ailleurs le seul dans l'œuvre à avoir les initiales en majuscule (J.C). L'image que se fait la narratrice de sa sœur nous renvoie sans doute à l'autosacrifice du Christ pour expier les fautes humaines : « Je veux dire, c'est comme si le Juste avait pris tout le silence sur elle – même, pour nous en libérer, et nous permettre de parler (...) Elle est comme de la douleur qui n'appartiendrait à personne. »(La petite, 152)

En effet, la condition de ce personnage typique de l'infériorité de l'homme, de sa subordination à une puissance qui le dépasse soulève notamment la question de l'aliénation. Sa vie condamnée, son innocence perdue expliquent en vérité son humilité : « le Juste Châtiment dans son petit tas par terre, bougea faiblement la main, et puis la tête, dans un effort pitoyable de fuite, ou de honte, comme s'il voulait gagner le mur, car il a le fond un peu craintif. »(La petite, 148) Pire encore, la rédemption se révèle impossible car si le domaine demeure en butte à l'oppression du père, la terre est aussi toujours féconde en maux. De ce fait, ce sont les forces du fanatisme et de la persécution qui dominent.

Le thème de l'inimitié est d'autre part abordé à travers le mythe de Caïn et Abel. Comme dans certaines versions de cette légende, les deux héritiers se trouvent dans un espace où la force seule fait loi, aggravant de plus en plus la dissension, car une menace de mort plane sur l'univers de la fille laissée à la merci de son frère. Dans ce combat singulier, acharné et

sans trêve, le « faux frère » se transforme en ennemi et s'impose à sa sœur par le viol (170). Son pouvoir n'est pas seulement celui de tuer mais aussi celui de détruire moralement l'autre. Par conséquent, cette coexistence et cette disparité peuvent être analysées comme une vision manichéenne du monde et comme une réflexion sur le dédoublement ou la duplicité de l'être humain, voire son partage naturel entre le bien et le mal, la perfection et l'imperfection.

Une autre configuration prend le Mal dans *Le jour des corneilles* où des créatures diaboliques invisibles envahissent l'esprit du père, ce qui engendre sa transformation en personnage inhumain. Ce qui importe alors de souligner dans cet univers hanté, c'est que l'action démoniaque prolifère et passe d'un personnage à l'autre, multipliant ainsi les victimes : le père tourmenté par les démons réagit en torturant son fils :

Les gens de père allaient et venaient, emplissant son casque parfois pendant de longues durées, s'enfuyant ensuite comme filous, puis rebroussant encore et le possédant tel un enchaîné. Mon premier âge fut ainsi marqué par les démences répétées de père, auxquelles j'étais toujours fâcheusement associé. (Le jour, 17)

L'invasion surnaturelle crée une interférence entre deux modes antithétiques parallèles à la division caractérielle des personnages : la bonté du fils et la méchanceté du père. Cette opposition entre le Bien et le Mal et la conception dualiste du monde exprimée par le narrateur donnent au pouvoir une allure délétère.

Cependant, le père ne perçoit le monde que d'un seul côté, celui qui l'obnubile. En effet, toujours « en proie aux requêtes de ses démons » (Le jour, 72) discourant avec eux ou guerroyant contre leur présence, il considère les morts comme des « affligeants » ou des « monstrueux » qui le traquent comme il voit dans son fils un de ses ennemis qui le menacent : « me considéra de son œil mauvais, comme si j'abritai en ma personne une lignée de démons. » (Le jour, 61). Ainsi, l'on comprend la cause de la virulence du géniteur à l'égard de son descendant.

Pareillement, suivant son père « sans rouspète dans les tâches prescrites par ses gens » (Le jour, 17), mêlé sans le vouloir à ses excentricités, s'associant fatalement à son sort et subissant les répercussions de ses démences, le fils se révèle un second damné. Ainsi, le narrateur souffre d'« un roupil fiévreux, affreux, peuplé de songes effrayants, où le visage menaçant de père paraissait, crachant les asticots que j'avais moi-même avalés durant le jour. » (Le jour, 74) Ce tableau expressif des tourments semble chargé d'une tonalité plaintive tout comme la réapparition cauchemardesque de la réalité pénible tente, par le

biais de l'amplification, de traduire le poids de la tyrannie qui s'intensifie à l'ombre des croyances.

c- L'emprise des rites :

L'influence du père Soissons est étroitement liée à une sorte de pratique dont il est le seul connaisseur : les sortilèges et le paganisme. Ses rites, ses activités ésotériques et son âge le rattachent à la catégorie des personnages sorciers et aussi à celle des prêtres. Il a en effet les traits des uns et des autres d'autant plus que son domaine regroupe à la fois les caractères d'une église et ceux d'une demeure de fées. La domination du père tient donc à son pouvoir magico-religieux. Sa puissance acquiert du coup un aspect occulte et apeurant. Enumérant les capacités surnaturelles du père, le récit insiste sur leur caractère prodigieux tout en montrant leur profusion voire leur infinité : « Père aurait été capable de choses miraculeuses, faire jaillir de l'eau d'un rocher, changer des mendiants en arbres, confectionner des souris avec des cailloux, et quoi encore. »(La petite, 26) La multiplicité des verbes d'action et le conditionnel passé sont agencés afin de laisser entrevoir le pouvoir extraordinaire et la tonalité qui semble neutre donne à l'énoncé de la fille l'allure d'un constat assertif plus que d'un simple témoignage. L'activité intellectuelle relève à son tour du sortilège. Tout ce qui émane de lui semble sorcier même si ce n'est pas le cas : ainsi, un procédé qui relève de la science physique passe pour un tour de fée aux yeux de sa fille : « et papa avait une loupe dans les mains, c'est ainsi que ça se nomme, et à l'aide de cette loupe il captait par vertu magique les rayons du soleil (...) Papa en souriant écrivait des lettres avec ces traits de foudre concentrée »(La petite, 125). Le champ lexical du flamboiement rapproche l'acte d'écrire de la manifestation d'une volonté immanente. Mélangeant le culte des forces naturelles aux rites chrétiens, l'admiration des esprits aux pratiques païennes, le père se voue à tout et à rien. Il en va de même pour sa progéniture : alors que le fils est « barbouillé de religion », la fille fait acte d'athéisme. Mais en mélangeant polythéisme et monothéisme, en enseignant méticuleusement à ses enfants les attributs de la religion et « ce qui était dans une église en dedans comme en dehors, avec des images du dictionnaire »(La petite, 46), l'homme semble invoquer la transcendance dans son intégralité.

Ancien « missionnaire au japon », quand il était « beau gosse »(La petite, 109), le père est à présent ce « prêtre qui officiait dans le caveau »(La petite, 122). Sa vie est marquée par la continuelle dévotion qui, paradoxalement, aboutit à l'impiété. En effet, « sa messe

secrète »(La petite, 122) autour du Juste Châtiment fait pendant à ses « pratiques secrètes » dans la chambre de l'étage : ces rituels sont une forme d'auto-culte et d'auto-divinisation. Le catéchisme du père n'obéit donc qu'à une vision personnelle qui se reconnaît dans sa force surhumaine.

Quant au père Courge, c'est un personnage ébranlé, en perpétuelle recherche de stratégies de survie qui rejettent tout bon sens en se fiant à une religiosité superstitieuse. En effet, « toute différente était sa façon d'aborder les phénomènes. »(Le jour, 106), ce qui veut dire que le père n'affronte pas ses conditions rationnellement mais « il se jette à genoux, joint les mains, entremêle les doigts et commence invocations, appels, cloches et trompes. »(Le jour, 32). Le comportement erratique du père s'explique ainsi par ses convictions.

Bien que la foi du père Courge ne soit pas polythéiste, sa religion fait partie des cultes païens en se vouant au principe qui lui semble présider au fonctionnement et au sort du monde, car selon lui « la déesse Lune assure le salut de toutes choses vives : bestieuses, végétales et humaines » (Le jour, 7) Le fétichisme de la lune représente ici un « totem personnel ». Mais la dévotion et les prières qu'il lui adresse « avec force » afin d'obtenir « sursis »(Le jour, 90) ne semblent pas rassurantes. Cette voie est en fait jugée par le père insuffisante en regard de l'importance de sa quête, « aussi (...) usait-il d'un étrange manège pour retarder le moment de sa transformation en cadavre. »(Le jour, 26). Le recours alors aux formules mystérieuses est une autre mesure pour s'attirer les bienfaits des forces transcendantes afin de se rendre invulnérable.

Les croyances et les pratiques dans *Le jour des corneilles* concourent à prolonger l'autorité. En effet, le « pendu » récupéré dans la forêt est utilisé comme un intermédiaire avec « l'outre-monde » ou comme une offrande aux puissances obscures et indéfinies. Le père organise autour de lui un repas et un rituel pendant lesquels il prescrit de rester « l'œil béant, stationnés et récitant intérieurement prières d'usages. »(Le jour, 97), ce que le narrateur juge quasiment impossible. De fait, on signale qu'à travers ces rites, le père exerce sa tyrannie en tant que maître de la cérémonie. Sa suprématie se vérifie lors de la « séance » ou de l'« exercice » (Le jour, 97) dans lequel il se révèle le détenteur des secrets de la piété : « le plus étrange est que père, lui, arrivait sans peine à pareil prodige. »(Le jour, 97).

Enfin, on constate que ces croyances et les pratiques qui leur sont corollaires sont le reflet d'un complexe de culpabilité ou d'une douleur interne inguérissable. Les actes du père Soissons n'ont pour ultime but qu'un hommage à la disparue. C'est l'idée qu'on peut dégager de la valeur des « soins qu'(il) apportait au Juste-Châtiment dans le hangar à

bois » (*La petite*, 167) et ses larmes « à genoux le front appuyé contre la caisse de verre » où est ensevelie sa femme. De même, les pleurs du père Courge et notamment ses dévotions « semblaient toujours liées par même fil : toutes se rapportaient à mère, et étaient accomplies afin d'en honorer le souvenir. » (*Le jour*, 46-47) Bref, la croyance est une forme d'idolâtrie qui minimise la valeur des vivants et une manière de transcender une angoisse selon des stratégies servies et illustrées par le registre fantasmagorique.

3- Un pouvoir fantastique :

a- Forces extraordinaires :

Les œuvres de Soucy et de Beauchemin nous plongent dans un espace/temps où tout est différent. Le fantastique comme genre et comme style d'écriture traverse la diégèse de ces auteurs du fait qu'ils en exploitent quelques motifs dans le but de créer et de brosser un monde où les jeux du pouvoir dépassent le cadre du vraisemblable.

D'abord, le monde de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* nous fait penser à celui de « la Belle et la Bête » avec les motifs de l'emprisonnement, de l'homme semblable à une bête puissante, du château fantastique, du miroir et du cheval. En fait, l'héroïne est présentée comme détenue dans une tour sans issue puisqu'elle « n'avai(t) jamais quitté (leur) domaine » (*La petite*, 44). Ainsi, elle est prisonnière de son père, ce « moine fou » comme la Belle est enfermée chez la Bête. C'est avec celle-ci que notre homme entretient des rapports de similitude. En premier lieu par la taille : lui est « haut comme une muraille » et sa fille est aussi petite qu'une « bambine. » (*La petite*, 124). L'opposition entre les deux personnages sur le plan physique montre l'infériorité de la détenue par rapport au geôlier. En second lieu, on note cette analogie sur le plan de manières et de gestes : « et il frappait avec orgueil sur sa poitrine en la tambourinant de ses poings, comme père faisait, à l'instar des gorillons. » (*La petite*, 132) La comparaison permet à la narratrice de souligner un pouvoir barbare dont le père fait étalage. Mais à la charnière du physique et du moral, le père semble avoir un fond morne et mélancolique caractéristique de la Bête généralement représentée comme un être défiguré mais aussi désespéré.

En outre, les animaux paraissent à leur tour dotés d'une capacité inhabituelle. Le cheval de la Bête paraît attaché au père comme à son ombre : « père et cheval ont peut-être été ensemble depuis que l'éternité existe. » (*La petite*, 104). La dénomination dépourvue de

déterminant prend la valeur d'un nom propre d'autant plus que cette indication temporelle nous plonge dans une atmosphère merveilleuse : « il me regardait avec son regard inquiet, je lui racontais tout. Je vois bien qu'il souffrait lui aussi et qu'il pleurait dans ses yeux rond. Je lui dis de partir devant moi pour arriver plus vite à notre domaine et rassurer frère (...) »(La petite, 88). L'attitude de l'animal et le discours narrativisé servent ici à humaniser "cheval" à qui « ne (lui) manque que la parole, et encore, ça dépend de ce qu'on appelle parole »(La petite, 99). Pourvu de sentiments, accessible à la compréhension, cet être paraît le seul ami de la narratrice.

Ce cheval nous situe donc sur le terrain du merveilleux d'autant plus que son aspect nous fait penser aux histoires que la narratrice lit quotidiennement et dont elle s'inspire pour recomposer un univers légendaire. En contrepartie, le texte se base sur l'amplification dans la description d'une monture extraordinaire qui produit un coup de théâtre en s'écartant du canon médiéval : « un bourdon géant »(La petite, 144). L'appellation métaphorique de la moto est régie par l'oxymore qui sert à créer un décalage entre le signifiant et le signifié. Mais pour quel intérêt ? C'est là la force de cette onomastique : dans son emploi comme onomatopée, pour accentuer le « vrombissement » de la moto. Il s'agit donc d'exagérer le bruit de la machine du bien-aimé et de le hausser à un niveau assourdissant pour qu'il puisse dominer les forces qui l'écrasent.

Ainsi, la narratrice travaille le langage pour contrebalancer l'autorité qui la domine et qui la retient captive : son frère, la deuxième et principale figure du "moine fou". En effet, dans ce jeu de pouvoir, cette monture, par sa rapidité et sa robustesse, paraît l'emporter sur celle du frère dont « on aurait dit un cheval en voie de se transformer en boudin blanc sous l'action d'une mauvaise fée »(La petite, 142) La moquerie à l'égard de frère et de son cheval valorise le vrai chevalier.

D'ailleurs, la figure magnanime de l'amant est libératrice pour la jeune fille. Il est le seul à être ému par sa condition, à sentir sa douleur et à se mobiliser pour sa cause. Son image et son apparence héroïque, son statut de bienfaiteur donnent à l'amour une valeur prométhéenne⁵³. Le rôle du « prince » semble être humanitaire et téméraire : « Mais vous m'avez relevée, mon prince, vous m'avez relevée. Vous m'avez calé sur vous, tout contre votre ventre, pour que je sois à l'abri de la cornemeuse de mon frère (...) je me suis sentie emportée dans un magnifique étourdissement les portes grand-ouverts en direction de votre

⁵³ Le prince des mines par son rôle de sauveur correspond à Prométhée « le bienfaiteur de l'humanité ». Aussi sera-t-il puni comme le fut le Titan par Zeus qui « l'enchaîna par des liens d'acier sur le Caucase et envoya un aigle, né d'Echidna et de Typhon, pour lui dévorer le foie, qui renaissait toujours. Et il jura par le Styx de ne jamais détacher Prométhée du rocher » Pierre Grimal, op. cit., p. 397

royaume. »(La petite, 156) L'enlèvement de la bien-aimée correspond ainsi à une action de défi dont l'ampleur nécessite l'ouverture du fantastique à la mythologie d'autant plus que la passion d'Alice ressemble à l'entreprise d'Hippodamie dont le père repousse tout prétendant à cause de l'amour qu'il éprouve pour elle (comme ici le frère)⁵⁴.

Cependant, la puissance malfaisante abat les efforts du sauveur-prétendant : désespéré devant le spectacle d'un amour dont il est privé, l'héritier massacre l'inspecteur des mines et anéantit sa sœur :

Je voyais le sang gicler rythmiquement entre vos doigts, et je sais pas combien de temps cela a pu prendre avant que vous ne cessiez tout de bon de me regarder avec tes yeux de bête qui ne comprend pas pourquoi on lui assène des coups, surpris et implorant à la fois, puis tout à coup figés comme des trous, mais j'ai déposé mon front sur votre poitrine et j'ai pleuré, j'ai pleuré (La petite, 157)

La narratrice, incapable de se défendre et de protéger son bien-aimé s'inspire du corps déchiqueté pour formuler sa plainte et chercher de la consolation. Cette scène nous renvoie par son ton dramatique aux mythes amoureux ; de Roméo et Juliette à Tristan et Iseult en remontant à Adonis et Aphrodite dont l'histoire figure comme l'arrière-plan référentiel de cette tragédie. En effet, on voit dans le personnage du frère Arès écharpant, par jalousie, l'amant de la déesse du printemps et de l'amour qui, dans son effondrement, « versa autant de larmes qu'Adonis répondait de gouttes de sang ».⁵⁵

Tel est le sort du personnage sauveur dans *Le jour des corneilles* : Manon qui a dégagé le fils Courge de sa vie ténébreuse et qui représente pour lui la bouffée d'espoir. Cette figure bienveillante est exterminée par une créature fabuleuse, et la scène de sa mort renvoie au récit tragique de la fin des personnages vertueux (par exemple : Hippolyte dans *Phèdre* de Racine) : « Le taureau l'avait encornée ! Une bête énorme, forte comme vingt hommes ! »(Le jour, 102) Cette force surnaturelle est enfin faite pour anéantir le héros : comme dans le texte de Soucy, la douleur ressentie est cuisante : « Je souffris sur ma propre échine la charge du taureau, je pâtis en ma carcasse du heurt de la bête furieuse, je sentis mes viandes s'ouvrir et mon sang commencer à me quitter. »(Le jour, 103)

Mais cette perte ne peut être réparée même si l'on constate que les puissances extraordinaires, bêtes et revenants dont l'unique défaut est encore une fois le mutisme, sont présentées comme des adjuvants, au service de la quête du héros. Alice Soisson parle déjà

⁵⁴ Oenomaos, roi de Pise, cherche toute sorte d'excuse pour ne pas marier sa fille, et tue même l'un des prétendants (Marmax) pour épouvanter et éloigner les autres. Mais, devenue amoureuse de Pélops, elle réussit à fuir son père. Cf, Grimal, op.cit., p.211-212, et p. 276

⁵⁵ Pierre Grimal, op.cit., p. 13

le langage parapsychologique en évoquant les ectoplasmes et la faveur des morts : « mais ces forces, qui sont aussi des esprits, on peut les appeler, les faire venir en tourbillons de flamme autour de soi (...) »(La petite, 58) Mais Le fils Courge connaît des revenants, les fréquente et reçoit leurs aides :

Vision fabuleuse ! Spectacle incroyable ! Impensable tableau ! Le mort tenait son cœur, son cœur encore tout remuant de mouvements et de vies ! (...) En silence, me toisant au plus profond du regard, le mort me tendit doucement son cœur, comme on tend une main secourable. (Le jour, 110)

Or, cet amour ne peut, aux yeux du narrateur, ni égaler la tendresse qu'il réclame auprès des vivants ni atténuer l'inimitié manifestée à son endroit par le père. En effet, c'est ce dernier qui a le dernier mot en s'appropriant la malice de ses alliés fabuleux, ses « possesseurs », qui semblent plus forts. De ce fait, le fils reste, comme l'est Alice, prisonnier de son père, incapable de trouver une explication ou une issue à sa misère : « père me toisait comme le geôlier l'eût fait d'un reclus. Je percevais à mon pied la chaîne de son empire. Mais j'avais peine à démêler son âme. »(Le jour, 70) Mais le père ne se contente pas du fils comme « défaillante conquête », il vise haut, il porte plus loin son regard en travaillant à soumettre le corps collectif à sa puissance.

b- Le modèle du conquérant :

Qui dit extension du pouvoir, dit expansion du territoire, protection et nouvelles conquêtes. Dans l'œuvre de Gaétan Soucy, “ Frérot”, la figure de l'héritier dominé par le modèle paternel, est à comparer avec un politicien prêt à mener son coup d'état avec préméditation : « écoute-moi bien. Je vais monter et, je t'avertis, si papa est décédé...tu m'entends ? Si papa est décédé... »(La petite, 15). La fonction phatique du langage, la mise en garde, la répétition et la forme hypothétique qui nous tient en haleine par la réticence, en disent long sur le caractère d'un nouveau dictateur qui n'a d'autre but que de s'emparer, à tout prix, d'un pouvoir immense. Ses visées sont mises à nu au fur et à mesure que la diégèse se développe et que la situation se dégrade. C'est au prix du trouble qu'il sème autour de lui que le frère crie enfin, à tue tête : « c'est moi qui suis papa au présent !... »(La petite, 132) Les points de suspension représentent un modalisateur révélateur du cercle vicieux dans lequel la narratrice tourne. Son “rival”, si l'on peut dire, représente sa lignée du côté négatif du pouvoir.

La mise en place du règne va de pair dans le texte avec la mise en place d'un arsenal militaire : artillerie et gendarmes semblent opérationnels. Le domaine est désormais un lieu

inexpugnable et la nuit connaît un spectacle dantesque : « à deux ou trois reprises, des boules de feu traversèrent le ciel (...) jusqu'au milieu du champ »(La petite, 133) Notre personnage semble tellement épris de la guerre et de la victoire qu'il substitue à la négociation avec ses envahisseurs l'arme et le feu, d'autant plus que l'affrontement est mis en place avant l'apparition de toute présence ennemie.

Notre œuvre exploite le registre de la guerre et de l'armée ainsi que les caractéristiques d'Arès pour forger autour du frère un mythe et une configuration à accents guerriers⁵⁶. L'empressement à se saisir de l'héritage ajouté aux préparatifs et aux stratégies pour le défendre montre le visage d'un conquérant indomptable. L'assimilation du « domaine » à un empire fait de l'entreprise du fils un projet de conquête visant en premier à chasser l'ennemi. Les composantes de la machine guerrière connaissent le passage de la fonction décorative à la fonction belliqueuse. Ainsi les « demis » qui pullulent dans la galerie de portraits (130) ne sont plus ces statues figées dans leur coin car ils servent désormais d'épouvantails :

Frère en avait aligné sur le belvédère, le long de la balustrade, il les avait planté sur des sièges. Qui avec un balai dans les mains, qui un gros bout de branche, qui une pioche ou un râteau, on aurait dit à une distance, quelque chose comme un corps de garde. (La petite, 131).

Les mannequins constituent une pseudo-menace adressée par notre personnage aux autres. Témoignant de son ingéniosité, ils concrétisent aussi sa disposition hostile⁵⁷.

« Armant ses soldats »(La petite, 131), le frère endosse l'étoffe d'un empereur vaillant et se donne l'apparence d'un commandant en chef. Le champ lexical de la consécration rime avec l'élévation du statut et de la position : « Quant à frérot, quand il en eut terminé, il se jucha jusqu'au sommet des escabeaux, un plume en guise de sceptre (...) genre couronne. Tel un roi maigre il prit place sur son trône. Le mendiant applaudit »(La petite, 137). Cette démarche mime le comportement des usurpateurs qui n'agissent que par intérêt personnel et qui aiment se faire applaudir. En se couronnant lui-même, le fils n'obéit qu'à son ambition.

Cependant ce passage est traversé par une mordante ironie tournant en dérision le pouvoir fondé uniquement sur le simulacre. D'abord, il s'agit d'une cérémonie d'adoubement manquée avec un « cheval » en bois et un équipement incomplet, loin de

⁵⁶ « Arès apparaît comme le dieu par excellence de la guerre. C'est l'esprit de la Bataille, qui se réjouit du carnage et du sang » Pierre Grimal, op. cit. p.44

⁵⁷ On décèle dans ces objets insolites une ressemblance avec les démons qui servent pour Arès « d'écuyers, en particulier Déimos et Phobos (la crainte et la terreur), qui sont ses enfants. » (Grimal, op.cit. p.44). Aussi sont-ils de la création du personnage dans le but de susciter la panique.

satisfaire le souverain de la guerre⁵⁸. Ensuite, l'opposition entre le registre de l'élévation et celui de l'anémie montre le ridicule de la situation : la médiocrité du frère et sa faiblesse⁵⁹ se trahissent à travers les termes « maigre » et « escabeaux » insistant sur la déficience de la conquête.

Ainsi Affirmant sa puissance par les « cris terribles et épouvantables » d'Arès, le frère, frénétique et aveuglé dans son emportement, est une caricature de ce dieu « qui n'était que violence et colère ». En fait, dénué de justice, cet être « inhospitalier n'est pas à tous les coups équitable ni triomphateur ». D'ailleurs, on le trouvera par la suite défait et captif comme l'est parfois Arès « blessé ou désarmé et fuyant honteusement le combat ». De même, on constatera que le frère aura le sort réservé à ce dieu « vaincu par le Destin, enchaîné et emprisonné par les Aloades » ou comparaisant « devant un tribunal composé des Olympiens organisé par Poséidon »⁶⁰.

L'image du conquérant figure dans *Le jour des corneilles* sous un aspect paroxystique. En fait, le protagoniste de Beauchemin envisage d'assujettir non seulement les composantes de son cadre mais surtout ses prochains. En effet, s'il possède à l'extérieur « quelque réputation, c'est qu'il s'était mesuré, en d'anciennes périodes, aux gens du village. » (Le jour, 40). Son nom, paronyme d'ailleurs du terme « courage », paraît lié dans ce contexte à sa combativité, d'où le récit des mémorables « querelles occasionnelles entre lui et les villageois. » (Le jour, 119) qui le glorifient et le présentent comme un héros.

Néanmoins, la réputation acquise de ce personnage ne relève pas uniquement du domaine du passé : le travail à la perpétuation de sa gloire considérable et à l'entretien de son image terrorisante excite son animosité en approchant la société. C'est notamment sa vulnérabilité qui explique ses réactions à l'endroit du médecin, lui examinant sa fracture, ou des infirmiers, lui administrant des soins : « Père n'était pas docile. Chaque fois le garde souffrant reçut en face et sur casque savonnette et chaudron à décrassade, projetés avec force par père. » (Le jour, 44). Ce « comportement allergique » (aversion, antipathie) vis-à-vis des autres est un mécanisme défensif qui souligne le refus des conditions d'infériorité ou des signes de dépendance. Mais le père attaque aussi pour détruire l'invulnérabilité des villageois. Aussi, agit-il à la façon d'un brigand qui pille plus pour menacer que pour se nourrir : « père, alla un jour jusqu'à détrousser une poularde en la grangeote d'un

⁵⁸ L'armement d'Arès est puissant et solide : « on le représente cuirassé et casqué, armé du bouclier, de la lance et de l'épée » Grimal, Ibid.

⁵⁹ Le thème de la petitesse se renforce par le nom que porte le personnage « frérot », apparaissant comme un diminutif caricatural qui contraste avec la « taille surhumaine » d'Arès. Grimal, op.cit., p. 44

⁶⁰ Pierre Grimal, op.cit., p. 44-45

villageois. »(Le jour, 126) Cette démarche est considérée non comme un méfait mais plutôt comme une action méritoire.

Enfin, notons que la nature belliqueuse du père est d'une portée absolue. Engageant une lutte éternelle contre des ennemis abstraits, en repérant des adversaires là où il n'y en a aucune trace, ce personnage institue métaphoriquement une guerre contre le monde dans ses diverses perceptions :

Père commença à mouvoir le bras tel le moulin en pleine bourrasque. Puis le voilà qui gratte l'air, et criaille, et exhibe denture, et retrousse lippe, et plisse blair. Il crache invectives et mises en demeure. Par suite il choit, roule sur le sol et assène dans le vide coups de pied et crochets. M'es avis qu'il tâtait de griffer la face et d'enfoncer le ventre de ses gens afin de les pousser à rebrousser en leur contrée de diabolins. (Le jour, 47)

Comme Don Quichotte attaquant les moulins à vent qu'il prend pour des géants, le père Courge ne s'en prend ici qu'à des chimères : plus l'ennemi semble acharné et le combat s'annonce dur, plus le personnage s'imagine digne d'héroïsme. Ainsi, le zèle et la volonté de triompher dans un affrontement hallucinatoire sont deux attitudes visant à protéger l'espace cognitif et non pas l'espace réel. De fait, la paranoïa de ce personnage s'explique comme une manie de pouvoir : une peur de le perdre, un projet global de le conquérir et un désir de l'éterniser, d'où l'importance du renom dans l'œuvre.

c- Un nom marquant :

Dans les deux romans examinés les notions de famille, d'héritage et de descendance constituent le support du pouvoir. Si l'on considère ces œuvres comme des romans d'apprentissage, la découverte du nom serait à prendre comme la clef dans un itinéraire marqué par la quête de soi et la fouille dans le passé et dans les objets afin de comprendre et de percer son avenir.

Chez Soucy, la révélation du patronyme est en somme la péripétie la plus significative dans le voyage d'Alice au pays « des étrangers » où s'accomplit la découverte de son identité. L'histoire de la narratrice de Soucy est celle du cheminement vers une prise de conscience édifiante du moment que l'auto-découverte est réalisée par l'approche consciente de l'Autre. Dans ce sens, signalons que la jeune fille est partie au village pour savoir qui elle était plutôt que pour chercher « un cercueil » :

Incidemment, ce qu'il y a de curieux avec ce mot de soissons, c'est qu'il m'arrivait de repouiller un peu au milieu de mes dictionnaires, et tout coup tout à fait clairement j'entendais ce mot de soissons, qui sifflait très

rapidement près de mon oreille et j'avais l'impression que ce mot-là avait quelque chose à voir avec moi et faisait partie de moi dans mon matériau le plus intime plus que n'importe quel autre mot. (La petite, 68)

La particularité de ce nom c'est sa sonorité. La double syllabe forme une allitération que la nasale renforce pour que ce mot ne "siffle" pas seulement dans l'ouïe de la narratrice mais aussi dans les endroits les plus profonds de son être. Inscrit dans ses "dictionnaires", lu et relu, ce nom ne prend toute sa valeur que lorsqu'il est prononcé, articulé par la langue des autres. L'emploi du verbe "siffler" n'est d'ailleurs pas gratuit. Imitant le son produit par la voix, se référant à la phonologie, la narratrice relate un phénomène de matérialisation de son nom pour lui donner une ampleur existentielle.

Connu et surtout communiqué, le patronyme de l'héroïne de Soucy porte en lui les germes de toute une lignée et prouve sa continuité. Sa valeur c'est de révéler les racines et de faire revivre les ancêtres. Ceux-ci, loin d'être oubliés, ont accédé à l'immortalité par ce nom qui les identifie :

La galerie de portraits, ce qui avait été le moins endommagé par la moisissure souveraine. Les images étaient soutenues par des cadres accrochés au mur (...) et sous chacun on lisait des noms différents, avec des dates qui n'avait aucun sens tellement elles remontaient loin à comparer aux dates inscrites dans notre grimoire, mais toujours cette même inscription sous chacun des portraits : soissons de Coëtherlant. Il y avait des putes aussi, et des saintes vierges, qui s'appelaient des marquises, des comtesses (La petite, 103-104)

Ainsi le « pouvoir du nom » est d'abord de préserver, de protéger les aïeux contre les effets du temps et de la pourriture. Si la tombe n'empêche pas la dégradation du corps humain, ces portraits gratifiés d'inscriptions triomphent de la "moisissure" et garantissent l'éternité de ceux qu'ils présentent. Faisant partie d'un passé lointain, les membres de la famille Soissons sont ainsi porteurs de titres de noblesse qui constituent un héritage précieux. Aussi envahissent-ils la vie de la narratrice :

Et des figures commençaient d'apparaître dans les miroirs convalescents. Un brouhaha de visages avec le tumulte qui doucement montait et des robes en voulez-vous en voilà, et des perruques, et des chevaliers (...) bientôt je n'existais plus, je n'étais plus que la mémoire de ce bal d'un autre temps et je vais vous dire, j'avais l'impression que tout cela appartenait à mon enfance la plus lointaine, si j'en ai eu une. Au sein de la foule, je sentais autour de moi les bras d'une petite, ou d'une sainte vierge, qui fleurait bon et qui se penchait vers mon oreille pour me dire des choses en riant d'un rire doux, même si je n'existais pas. Et il me semble aussi, sans que je le visse, papa n'était pas loin. (La petite, 113-114)

L'hic-et-nunc semble se confondre avec un passé indéfini. Le seul repérage par rapport à la situation d'énonciation : « je vais vous dire » (déictiques personnels « je, vous » et le futur périphrastique connectés au moment de l'énonciation) marque un embrayage qui implique le lecteur dans un arrière plan défini par l'imparfait. Cet imparfait de description l'emporte d'ailleurs sur le seul emploi du passé composé utilisé dans une présupposition : « si j'en ai eu une ». Ainsi le présent de l'écriture ou de la lecture est contaminé par l'« enfance la plus lointaine » de la protagoniste pour nous amener dans ce « bal d'un autre temps », dans le milieu où évoluaient le père et la mère. D'ailleurs, le procès narratif implique la coïncidence de la mémoire de la narratrice avec le temps du « miroir » et ce qu'il reflète. De ce fait, la transposition d'une époque à une autre souligne le pouvoir attractif du milieu originel. Elle y retourne et y passe ses plus beaux moments. Incapable de se libérer de ses souvenirs et de ses origines, la jeune fille montre au lecteur les raisons de cet attachement. En effet, dénuée et sans secours, rêvant d'un ailleurs, l'héroïne trouve dans la cour un milieu propice à sa quête d'évasion : l'harmonie familiale et le bonheur aristocratique.

De la même façon, la vie de la narratrice est soumise à un système hiérarchisé et codifié. En effet, cette famille est régie par des lois et des règles qui se transmettent de père en fils. Le désordre que la deuxième partie du texte nous suggère entretient un rapport étroitement lié à ce thème. Deux héritiers face à un énorme butin, voilà le moteur de l'action. La trame du roman est ainsi ciblée selon deux attitudes, deux mouvements contradictoires. D'un côté, la narratrice qui incarne la sérénité et la stabilité du pouvoir : sa posture, la position de son corps, son environnement et sa psychologie suggèrent l'équilibre et le calme : « je m'étais assise bien en face du corps sur une chaise (...) Je me tenais les épaules bien dressées, le dos comme une barre, comme il est prescrit que doivent faire les comtesses » (La petite, 118)

Ce vis-à-vis avec le père, l'installation sur sa chaise, la prise en compte des convenances et la méditation sérieuse sur les obligations connotent une conscience aigüe de la charge à assumer. De même, cette jeune fille a l'intention de rompre avec l'agitation de son prédécesseur en vertu de sa position droite sur le siège. Ayant pour enseigne l'ordre et la paix, le règne de la narratrice semble l'emblème de la stabilité et de la perpétuité de ses origines et de sa descendance : « et nous habiterons ici dans cette salle de bal, et dans les tours aussi, et dans les dépendances que nous choisirions (...) » (La petite, 178). Choissant le milieu où règnent ses aïeux, affirmant sa volonté et son pouvoir sur son héritage, la narratrice interpelle le lecteur afin de lui communiquer son droit de propriété qui sera

transmis à sa fille. Le règne qu'elle incarne est l'antithèse même de celui du frère qui installe la loi de la force.

Toujours est-il que la fréquentation des autres (comme nécessité) conduit principalement à la reconnaissance de soi, ce qui relègue l'objectif de nouer des relations avec le groupe social à une place très secondaire. Dans le roman de Beauchemin, il s'agit du même fil conducteur : partir au village pour combler une faille ; trouver un secours. Le départ du fils Courge autorise plusieurs découvertes se rapportant à son être dans sa totalité (identité, nature, corps, sentiment,...), mais la révélation du nom compte pour la plus importante puisqu'elle est métaphorique de résurrection, synonyme d'illumination et instauratrice de la réalisation du Soi :

J'appris le nom de père, puis celui de Manon, et ce fut pour moi comme si ces personnes commençaient à vivre véritablement : je les vis pour la première fois. Je toisais en ces noms-là comme je toisais en miroir ma face délivrée de ses crasses : ce fut révélation et saisissement. (Le jour, 43)

Cette fascination et cet émerveillement traduisent l'envoûtement : désormais, l'entité du personnage se confond avec l'écho sonore de son appellation, principal truchement de sa réalité : « cette ineffaçable mélodie (...) résonnait en ma personne comme l'aurait fait le son de mon prénom »(Le jour, 110)

Mais le narrateur est entraîné vers le repérage des indices qui expliquent les fondements de l'aura de son ancêtre en constatant qu'il « était connu au village et que toutes les personnes étaient au fait de l'adresse de (...) la cabane des Courge » (Le jour, 40). La gloire au-dehors est certainement signe incontestable d'influence. Enfin, une telle prise de conscience est de portée existentielle : elle annonce le déclenchement d'un processus de recherche portant sur les origines (l'histoire des parents, la raison de l'isolement et de la haine des villageois, la signification de sa différence, la valeur de son entité, le lieu de l'amour, etc.)

II- Interférences avec l'Histoire québécoise :

La puissance que nous révèlent les narrateurs est sans limites : l'influence du père, les caractères de son empire et les souvenirs qu'il a gravés dans chaque portion de l'être de ces enfants représentent un moyen de faire perdurer son ascendant. Ces écrits se consacrent en fait à la célébration d'un être mémorable et pérenne dont l'image peut être analysée comme un mythe à plusieurs versions. Ces fictions symbolisent en vérité les forces aliénantes qui peuvent accabler l'individu et le poussent à se révolter. Ainsi, Gaétan Soucy et Jean

François Beauchemin procèdent à une approche audacieuse de ce que l'Inconscient individuel ou collectif ne fait que refouler pendant un demi-siècle : l'autorité irréductible dont le franchissement est la première action de l'écrivain québécois depuis plusieurs années. Mais poser l'écriture comme une puissance concurrente des instances de pouvoir fait de la dualité « pouvoir et écriture » le présupposé inhérent à la littérature qu'on peut qualifier de révolutionnaire.

Par la concentration sur ce thème de pouvoir, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et *Le jour des corneilles* éclairent sur le contexte dont ils proviennent et qui ne peut être que particulier pour justifier et inspirer ce thème. Certes, «Le livre est miroir de son temps», c'est-à-dire révélateur de la réalité et fidèle aux conjonctures. Mais Soucy propose un « grand miroir lépreux », un objet altéré dont les reflets seront différents de l'original, ce qui invite à aller au-delà du sens littéral dans la lecture de l'œuvre. En effet, personnifié par métaphore adjectivale, ce « miroir » revêt une dimension parabolique : symbolisant la portée du roman, il nous renvoie expressément à un monde ancien mais surtout décadent. C'est le vieux Québec, qui depuis sa mise au jour jusqu'à l'avènement de la Révolution Tranquille, est sujet à un processus de dépossession, de déportation et de forclusion ; tout comme le citoyen canadien français qui subit toutes sortes d'humiliation et d'aliénation.

Le roman de Soucy qui s'annonce résolument métaphorique du Québec⁶¹, traite de *tous* les problèmes et défauts qui ont touché chaque membre d'une société dont l'irréparable tare est la perte de son identité. L'ensemble des thèmes de l'œuvre s'organisent autour de cette idée directrice, n'en prenons pour exemple que l'hésitation de la narratrice sur son sexe et «la difficile affirmation de son identité», comme chaque Québécois d'ailleurs. L'emploi métonymique du miroir (étant lui-même miroir du livre et de l'univers en question) montre que la « desidentification » est le processus principal qui s'exerce en tout temps dans le monde ciblé.

Cette idée est soulignée à travers la description du miroir qui « ne renvoyait plus de couleurs, c'est un lot de *miroirs malades*. Tout y rebondissait en *noir et blanc et cendré*, avec *une saveur sèche de révolu*. »(La petite, 112) L'analyse sémantique qui tient compte de la récurrence et de la valeur anaphorique des unités lexicales montre l'insistance sur les notions d'ancienneté, de ternissement, d'aridité. Ces caractéristiques, aussi bien concrètes qu'abstraites, renvoient directement à leurs contraires (occultés) qui forment un réseau lexical comportant notamment les concepts de prospérité et de vivacité dont l'effacement est très significatif. La pâleur de cette glace est alors emblématique du monde qui baigne

⁶¹ Voir Aurélien Boivin, « *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ou la métaphore du Québec », Québec Français, N°22, été 2001, pp. 90-93

dans la douleur. C'est un monde dégénéré à l'image du pays et de la terre habitée qui, désormais dépourvus de leur aspect originaire, n'enchantent pas l'écrivain.

Par ailleurs, de cette description qui cultive le détail avec, pourtant, un style concis on peut déduire que ce tableau rapproche le produit du miroir ou le contenu du texte d'un vrai film en noir et blanc : un produit du passé, racontant le passé. Est donc mis en relief le sens de l'image qui semble en décalage avec la réalité immédiate. C'est un monde privé de bonheur et nostalgique de la beauté qu'on distingue par le truchement du symbole et de du recul.

En fait, le plus significatif est que le miroir fait abstraction de ce qui est en cours en « réfléchiss(ant) non pas le présent du maintenant actuel de la salle, mais les visages de sa *mémoire la plus reculée*, comme quand le mort saisit le vif»(La petite, 112). La paronomase (“miroir”, “mémoire”) sert à mettre en valeur la métaphore obsédante du temps : il s'agit d'un passé envahissant et entaché qui contamine le présent, qui le corrode, voire qui l'entrave. Mettre le passé au devant constitue en fait une invitation au lecteur pour qu'il fouille dans sa mémoire et remonte à un contexte lointain, tel qu'il figure dans l'entendement commun. Un contexte que l'imagination morbide d'Alice Soisson définit comme cruel et imposteur.

Dans la même perspective, Jean François Beauchemin place le « miroir » comme le premier objet dans l'itinéraire de découvertes de son personnage : désenchantement et déception ! L'observateur ne s'y reconnaît pas ou presque, il s'estime étranger à soi-même en tout cas ! Quelle est donc la signification de ce miroir toujours décevant qui dénature et défigure, qui agit sur l'apparence pour mettre en question l'essence ?

Moins grande fut mon aise quand je traduisis enfin que la face aperçue là-dedans n'était autre que la mienne. Je fus pris d'antipathie. Quoi ? Ce bourgeois à la mine de vilain et de simple, c'est moi ? Quoi ? Ce désagréable ? Cet œil de pouacre ? Ce chevelu ? Désaplomb des choses ! (Le jour, 43)

Pourtant le narrateur insiste sur la justesse de l'appellation : s'il est nommé « miroir », c'est parce qu'on peut justement « s'y mirer ». Le paradoxe est précisément là : dans l'inadéquation entre la saisie linguistique et la donnée objective, ce qui renvoie au décalage entre la réalité (la physionomie du narrateur, métonymie de son univers) et le reflet (son image sur la glace, métaphore littéraire).

D'ailleurs, la crise d'identité vécue par le narrateur lors de cette approche rejoint dans ce sens les instigations de sa mère : « Mais pourquoi mère me donnait-elle à voir pareils contrastes ? J'incline aujourd'hui à ce penser : ce fut pour elle occasion de me peindre le monde en son entièreté, et d'en changer l'image fausse que j'en possédais. »(Le jour, 91)

Surgie du passé, la mère incarne la réapparition d'un monde ancien qui se veut antithétique de l'actuel : Beauchemin vise donc à nous présenter la face authentique du Québec présent. Considérer le passé et examiner la représentation qui l'évoque se révèlent ainsi la voie conduisant à la maîtrise des choses. La thèse de Beauchemin postule la conformité absolue entre le passé et le pouvoir, liés tous les deux à l'infrastructure des institutions et des organisations sociales, inhérents à l'histoire des peuples et aux fondements des idéologies. Encore faut-il déceler leur corrélation tranchante pour progresser :

On eût dit que l'époque présente ne me suffisait jamais, et qu'il me fallait embrasser, afin de parfaire cette époque, le projet et même la conclusion de mon existence. J'incline à croire qu'il me fallait, pour mieux vivre, entrevoir la destination des choses, et ainsi imprimer signification à tout ce qui précédait cette conclusion, un peu à la manière de la fourmi qui rapporte en sa fourmilière la goutte de miel assurant la survie de ses sœurs insectes (Le jour, 60)

Ainsi nombreux sont les indices dans les deux textes qui situent le lecteur dans une époque ancienne où l'exercice du pouvoir et son orientation président à la destinée du peuple et expliquent la situation actuelle des choses. Le père et son pouvoir tout-puissant sont mis en rapport avec leur double : l'Eglise ou la religion catholique. Dans *Le jour des corneilles*, l'atmosphère générale et l'espace psychologique des personnages sont habités par une religiosité complexe, présidant aux gestes et aux paroles. C'est que l'espace lui-même tout comme la trame narrative est envahi par la présence et les gestes de la mère, une ombre qui couvre le monde décrit et ses personnages par un souffle d'une antique spiritualité : « ta mère était fort dévote (...) C'était une créature de forte religion » (Le jour, 99), dit le père à son fils, accroissant son aliénation.

Lieu vers lequel sont exportés sans discontinuer des missionnaires chargés d'accélérer et de rendre plus efficace le mécanisme de conversion et de civilisation, le Québec se place sous le poids de cette autorité. Inutile de revenir sur la conception de la maison des Soissons comme une chapelle ni sur la présentation du père comme un prêtre. Mais par ailleurs, on s'aperçoit que le curé est le maître et que l'Eglise domine le village avec ses cloches dont la voix rappelle à la narratrice un bruit si familier qu'elle n'a pas du mal à définir, d'où le recours à l'onomatopée désignant « le doooong...dooooong...si fameux de l'église depuis toujours » (La petite, 46).

D'ailleurs, le vocabulaire et les sentences qui se rattachent au registre religieux sont nombreux dans le texte ; leur fonction est de montrer l'influence des livres et des histoires de saints dont la lecture fut une obligation pour la narratrice. Ainsi le pouvoir exercé au nom de la religion ou selon ses préceptes s'avère handicapant pour les sujets chargés

d'appliquer à la lettre des recommandations qui infestent les consciences au lieu d'éclairer. L'auteur parseme ainsi son roman de signaux qui font allusion au Québec jusqu'à la fin de l'ère duplessiste, après quoi l'Église, confrontée à un courant d'anticléricalisme, cesse d'être à la tête de la société.

En outre, le fonctionnement du système familial ramène le lectorat au passé très lointain d'un pays dans lequel les seigneurs ont joué un rôle important dans le processus de la colonisation, dans le peuplement de la région et l'encadrement de la population. En fait, « pendant la phase française qui voit triompher l'idéologie coloniale, le mercantilisme est une version adaptée du féodalisme (le système seigneurial) »⁶² Le père symbolise alors le premier ancêtre qui dispose de plusieurs droits sur bon nombre de ses semblables, jouissant ainsi d'une autorité qui se révèle naturellement immense « dans le contexte d'un pays sans limites »⁶³. Cette figure sert à définir un « mal congénital » en affirmant « le caractère résolument traditionnel des structures sociales de la Nouvelle-France »⁶⁴

De plus, par le mode de vie très rural, voire sauvage de la famille Soisson et de la famille Courge, les auteurs nous rappellent une autre dualité flagrante. Il s'agit de l'opposition entre ces « fermiers » descendants des coureurs de bois qui peuplaient les forêts, vivant à la nomade et les « colonies anglaises peuplées de cultivateurs solidement accrochés à un sol bien contrôlé. »⁶⁵. Le bannissement du père Courge hors du village renvoie aux autochtones privés de leurs propriétés et condamnés à la misère. En plus, la défaite de ces familles devant les villageois symbolise la perte qui allait être historique des Canadiens français qui ne seront que « bûcherons » face à ceux qui vont exploiter les ressources offertes, implanter l'industrie, favoriser le commerce et l'urbanisme et imposer leur système (l'assaut du domaine vise fort probablement l'accaparement de la mine comme l'exil du fils Courge indique la prise de possession de son territoire).

Dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, il s'agit alors d'un schéma de lutte pour le pouvoir que la transmission de l'autorité d'une main de fer à une autre aussi fanatique rend plus éloquent. En fait cette passation évoque la situation du Québécois victime des gouvernements concurrents, fils d'une terre en proie aux colonisateurs, en perpétuelle quête de stabilité. Certes, on peut voir là la succession de deux puissances avides de posséder et de déposséder l'autre, guettant chacune le moment du retrait de l'adversaire pour lui dérober le butin. Deux prétendants à l'éternelle souveraineté, voilà le profil des

⁶² LACROIX, (dir.) « Histoire de l'immigration et composition de la population canadienne », in *Canada et Canadiens*, Presses Universitaires de Bordeaux, 3^e semestre 1994, p. 213

⁶³ Pierre GUILLAUME, « La difficile affirmation d'une identité », in *Canada et Canadiens*, op.cit., p. 26

⁶⁴ Ibid. p. 26

⁶⁵ Ibid., p.27

deux personnages en qui s'incarnent respectivement l'Empire français et l'Empire britannique. Le moment crucial dans la vie de la narratrice est celui de tout Québécois qui se trouve à un moment de son histoire, à mi-chemin de la conquête et de la délivrance, jeté comme gibier dans le sac d'un chasseur enragé. Dans la conquête du pouvoir familial, se dessine alors le destin des Canadiens-français lésés par l'évènement central de 1763 dans l'histoire du Canada qui passe du règne français au règne britannique. Toujours est-il que le régime nouveau est regardé comme « fasciste » parce qu'envahisseur et sans aucune souplesse dans ses mesures. Pour la narratrice, la tutelle du père et après lui celle du frère symbolise des moments et des politiques, quoique différents, toujours oppressifs aux yeux du subordonné qui subit l'Autre ou l'étranger.

Sur le même plan, l'œuvre de Beauchemin est une fable sur le pays déchiré par les conflits interminables : la querelle entre le père et le fils n'est au bout du compte que la métaphore du Québécois tourmenté par les soubresauts de son histoire, incapable de résoudre ses contradictions et de construire une Histoire et une politique stables. Telle est la symbolique de l'intervention et de l'acte maternels :

Mère vint, elle s'assied sur une billette et, de sa mine triste encore, nous contempla longuement. Puis elle s'avança jusqu'à notre abord. Je pus frôler sa défroque. Mère mit alors sa main sur mon cœur, puis sur celui de père. (Le jour, 65)

La réconciliation avec soi-même ou la maîtrise de sa nature belligérante signifient dans ce sens le triomphe sur le rival. Mais Beauchemin démontre que le Québec est renié et livré à l'étranger. En témoigne la cérémonie pendant laquelle le père (politicien, gouverneur) dédie à « un immigré, trépassé de surcroît » (Le jour, 96) les objets de parure et les habits de la mère, ce que le narrateur conteste vainement et qualifie de « sacrilège » révoltant. Aussi, la disparition du père renvoie-t-elle à ce stade à la condamnation du traître et à la bonne fortune du patriote. Mais le sort de celui-ci pourrait-il s'améliorer dans un pays où la répression accuse toute pensée libertaire ? Certes, la guillotine qui attend le protagoniste de Beauchemin symbolise le dernier épisode d'un long parcours vers l'indépendance nationale.

Jean François Beauchemin et Gaétan Soucy proposent des romans-intercesseurs qui adoptent la cause des Québécois d'avant et d'après l'accession « à l'âge de la parole »⁶⁶ en brossant un univers kafkaïen, pénible pour ceux à qui la langue fait défaut. Chez Soucy, la vie de la narratrice, avant de toucher à sa vérité via l'écriture, n'a rien à envier à celle du

⁶⁶ Marie-Lyne PICCIONE, « Regards sur la littérature québécoise », in *Canada et Canadiens*, sous la direction de Jean-Michel LACROIX, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994, p. 301

Juste-Châtiment, image vivante du néant car silence et effacement sont synonymes dans le texte. La narratrice a besoin de comprendre ce silence pour trouver le chemin dans son récit, elle doit alors à sa sœur silencieuse son écrit et son expressivité : « C'est comme si le juste avait pris tout le silence sur elle-même, pour nous en libérer, et nous permettre de parler, et que serai-je sans les mots, je vous le demande un peu. » (La petite, 152) On aurait pu lire dans ce style oratoire : « et que seront les Québécois sans ces auteurs qui parlent pour eux », une question à laquelle l'écrivain n'attend pas de réponse, parce qu'évidente.

Si la première lecture de cette œuvre montre que subir le pouvoir cause la souffrance, il n'est pas moins vrai que la souffrance est fille du silence. L'écriture représente dans ce sens une possibilité de défoulement non seulement pour son praticien mais aussi pour tous les malheureux. Ainsi, la narratrice généralise la portée de sa misère et essaie d'évoquer ses chagrins d'une façon allégorique à travers une figure dont « on dirait de la souffrance à l'état pur, toute dans un seul paquet » (La petite, 152) Toute la détresse du monde paraît, de façon absolue et depuis toujours, ensevelir l'être de ce personnage.

Pareillement, ce qui se répète comme un leitmotiv dans le texte de Beauchemin c'est le thème de l'apparition des revenants et l'interrogation sur la cause de leur tristesse et de leur silence. Or, s'ils réapparaissent constamment, ces fantômes sont les Anciens insatisfaits du passé et du présent, exprimant un désir de changement, d'où leur sympathie avec le narrateur, symbole du descendant responsable du devenir de la Nation. Ensuite, leur tristesse est connotative d'un vécu national sans gloire, générant l'inquiétude sur le présent et le futur comme leur silence est lié à leur époque où la parole, la contestation et la révolution sont réprimées. Symboliques donc d'un temps placé sous le signe de l'étouffement et de la défaite, ces êtres invitent au meilleur, d'où la tendresse qu'ils fournissent au narrateur et la lueur bleue qui les marque et qui est symbolique d'un horizon ouvert à l'espoir.

Ceci étant, grâce à leurs expressions, Alice Soissons et le fils Courge tendent comme tous les Québécois à exister et à préserver leurs particularismes. C'est pour cette raison que ces romans défient le français de France et affichent leur tendance à une « couleur locale » et un mode d'écriture qui embrouille les règles des multiples « dictionnaires ». Différente alors de ceux qui semblent « bien rangés en phrases », la narratrice de Soucy trouve « ses expédients » (La petite, 174) dans les décalages linguistiques. Les images frappantes et les analogies caricaturales qui fourmillent dans le texte proviennent de son travail sur le langage en ce qui se rapporte à la syntaxe et au vocabulaire. Si sa phrase nous surprend par son dynamisme, c'est parce qu'elle est due à une construction insoumise comme elle,

farouche comme le caractère de ses aïeux, rebelles ou « sauvage ». Les mots empruntés au parler québécois reflètent en somme la culture et l'état d'esprit d'un peuple qui souligne à partir de sa « langue » qu'il ne compte que sur son propre avenir : « Tout cela maintenant de l'histoire ancienne, comme du reste de n'importe quoi sur cette planète satanée. » (*La petite*, 43). Quant au narrateur de *Beauchemin*, il soutient qu'il « fallait voir lointainement, afin de mieux mesurer aux choses de maintenant. » (*Le jour*, 61), d'où son usage de l'ancien français dont il ranime les mots et les tournures, apportant au trésor littéraire et linguistique québécois une empreinte exotique.

Ainsi loin d'être épuisés, ces romans exigent un approfondissement en nous poussant à remonter quelques décennies plus tôt, jusqu'aux années soixante en élargissant notre corpus pour voir le rôle que jouait l'écriture dans un contexte historique et culturel marqué par le trouble et le mouvement de mutation ; et pour déceler son statut dans la production littéraire. Les deux romans suggèrent d'autres pistes de réflexion et nous invitent à les voir suivant d'autres perspectives. Aussi continueront-ils à nous éclairer...

Bakhtine parle de polyphonie et de dialogisme alors que Kristeva et Barthes s'attardent sur la notion d'intertextualité que Gérard Genette approfondit et élargit dans *Palimpsestes*. Aussi, est-il essentiellement question de la présence d'éléments textuels contemporains ou anciens sous un aspect explicite ou implicite dans l'œuvre étudiée. L'idée ou le discours peuvent être donc repris d'un auteur à un autre, remodelés et métamorphosés tissant une connexion et un phénomène d'« échange » qui donnent à l'œuvre plus de vigueur et de subtilité, au thème plus de profondeur et d'importance. De ces travaux, nous retenons « la double dimension relationnelle et transformationnelle » qui s'établit entre les textes de notre corpus.

Ainsi si *Le jour des corneilles* renferme et remanie énoncés, procédés et thématiques élaborés dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ; cette « coprésence » comprend en vérité un réseau plus large d'« interaction ». En effet, les auteurs font des patriarches le centre des trames afin d'aborder les notions et les personnages symboliques de la puissance et de l'autorité impérissable. Conçus essentiellement dans le but de nous « donner une idée des pouvoirs qui étaient impartis à père » (*La petite*, 58), d'une manière à susciter une troublante plainte : « Oh ! Père, pourquoi tant de fureur et d'aveuglement siégeant dans ton casque ? » (*Le jour*, 71), ces deux récits généralisent le propos. Certes, l'omission de l'article ou de l'adjectif possessif est révélatrice, laissant entendre le géniteur, l'ancestral, le social, le religieux, le politique, le céleste,...

De ce fait, cette « coréférentialité » s'ouvre sur des textes antérieurs, en termes de réécriture et de reproduction : les réalités et les thèmes étudiés dans la littérature antérieures ne sont ici que remodelés. De l'intertextualité on passe alors avec Genette à la « transtextualité » et l'on note différents types interférences (« citation, allusion, emprunt, dialogue, implication, globalisation ») entre ces textes et ceux qui composent le reste de notre corpus. Car dans une vision globale, les deux œuvres sont selon nous représentatives de l'imagerie du pouvoir telle qu'elle traverse la fiction québécoise moderne. Selon les recoupements repérables avec les romans des années soixante et après, on note que le thème du pouvoir jouit bel et bien d'un traitement quasi exhaustif dans ces deux romans. D'ailleurs, produit tardif des lettres québécoises, ces textes nous permettent de regarder la question essentielle de jadis avec recul, de voir ses métamorphoses et ses aboutissements : l'écrivain d'aujourd'hui, il faut le noter, interprète le passé.

De fait, ces œuvres qui peuvent être considérées comme la synthèse de l'ensemble du corpus contemporain traitent la problématique du Pouvoir et la reflètent à travers la métaphore et l'amplification. Autrement dit, ces romans expriment le combat salvateur de l'intellectuel en reprenant sous une autre forme et dans un style nouveau le débat québécois ininterrompu sur le Pouvoir, la colonisation, l'indépendance, l'école, l'écriture. Ainsi ils nous ouvrent la voie pour examiner de plus près ou de façon presque littérale le pouvoir et son opiniâtreté comme l'expriment les prédécesseurs, les contemporains ou les artisans de la Révolution.

DEUXIEME PARTIE :

L'ÉCRITURE,

PUISSANCE D'AFFRONTMENT,

DE CHANGEMENT

ET

DE NÉGATION

Chapitre1: L'ORIGINE DU CONFLIT POUVOIR/ECRIURE :

I- L'ECRIVAIN FACE A DES CONTRAINES OBJECTIVES:

1- Histoire contraignante :

La perspective et l'approche historiques s'imposent de point de vue méthodologique dans notre travail pour plus de pertinence et de clarté. En effet, les écrivains et les œuvres auxquels on se réfère ne peuvent pas être lus en les isolant de leur époque où le pouvoir et l'écriture, comme réalité vécue, tracent des chemins différents, mais convergent.

D'abord, les auteurs de ces ouvrages insistent sur l'importance de la réalité historique dans la composition et dans la saisie de leurs textes tel Hubert Aquin qui nous avertit : « Evènement nu, mon livre m'écrit et n'est accessible à la compréhension qu'à condition de n'être pas détaché de la trame historique dans laquelle il s'insère tant bien que mal. »(Prochain 94). Il nous semble donc utile de jeter la lumière sur le contexte de l'énonciation et sur l'arrière plan historique qui peuvent orienter nos interprétations, et qui sont en vérité indispensables pour l'exploration de cette littérature.

D'ailleurs, le lecteur du roman québécois produit à l'époque de la Révolution tranquille et même après constate que le passé envahit le récit et s'impose avec force dans sa genèse : il oriente l'itinéraire des personnages et celui des événements comme il explique l'état des narrateurs et de l'univers ambiant (conditions de vie, instances de pouvoir). En fait, les données historiques qui semblent jeter leur reflet sur le discours littéraire représentent une matière riche dans laquelle l'écrivain puise le nécessaire pour examiner la réalité et pour inventer les moyens capables de l'améliorer. De là l'omniprésence de quelques thèmes ou problématiques centrales comme l'autocratie, la colonisation, l'impuissance, l'aliénation, l'autre, l'identité, etc., à travers lesquelles l'écrivain entend définir les choses, déceler les essences et ainsi corriger. Le présent du Québécois et son avenir paraissent enfin étroitement liés à l'efficacité de l'écriture qui s'octroie notamment la tâche de rompre avec le passé.

a- Le passé colonial :

Les “enfants” de Jacques Cartier sont abandonnés à leur sort au large d’une terre déserte, fertile mais couverte de neige et dans un climat difficile à apprivoiser à cause de ses hivers rudes. Le développement de la civilisation est dès le départ entravé par l’insuffisance des ressources matérielles et humaines. Les paysans, d’un nombre limité et encore pauvres et incultes ne sauront pas prendre en main la destinée d’une nation sans racines locales ni la prorogation d’une culture dont les origines sont lointaines. La Nouvelle-France se trouve en fait exilée dans un univers dans lequel elle se bat désormais seule : délaissée ou presque par la métropole, elle agonise déjà. L’évangélisation, les guerres indiennes, le support médiocre de la part du pouvoir royal ainsi que les conflits entre les autorités placées à la tête de la colonie (le Gouverneur Général, l’Intendant et l’Évêque) ont concouru à l’affaiblissement de l’état naissant. Pis encore, les colons ignorent ou ont du mal à comprendre les mœurs des autochtones ; voués à diriger une société qui leur est étrangère, ils se trouvent incapables d’assurer la sécurité au milieu des guerres religieuses ou de la défendre contre les menaces sérieuses de l’Empire britannique.

De ce fait, la colonie française voit à partir de la première moitié du XVII^e siècle se préparer son futur effondrement avec le commencement des offensives entreprises par les Anglais:

En 1613 déjà, ils détruisent les premiers établissements d’Acadie. En 1629, ils s’emparent du Québec. Bien implantés au sud avec la fondation, en 1630 de Boston, ils sont aussi présents au Nord-Ouest avec la création, en 1670, de la Compagnie de la Baie d’Hudson. Depuis 1621 enfin, ils sont implantés à Terre-Neuve, qu’ils revendiquèrent dès 1583. Lors des grandes guerres indiennes, en 1642-1667, les Anglais soutiennent avec succès les Iroquois contre les Hurons alliés des Français. Le traité d’Utrecht en 1713, sanctionne les défaites françaises en Europe, abandonne aux anglais Terre-Neuve, l’Acadie et les territoires de la Baie d’Hudson. Jusqu’au milieu du XVIII^e, les quelques milliers d’Acadiens dont religion catholique et coutumes sont respectées, vécurent en paix sous la domination anglaise mais le refus de prêter serment d’allégeance au roi d’Angleterre allait amener, en 1755, leur dispersion sur les côtes américaines et européennes.⁶⁷

Ainsi s’envenime un conflit qui va perdurer ; deux souverainetés qui se contestent réciproquement mais deux volontés dont le poids et l’intransigeance feront la différence. Si l’Empire Britannique se déploie au Nord-américain avec une ferme « volonté de vaincre », la « volonté de puissance » française, quant à elle, semble plus proche de la capitulation. Le Canada ne représente en fait qu’une « pièce secondaire » dans la foulée des projets

⁶⁷ Pierre Guillaume, op.cit, p. 30

français et va être cédé, comme trahi et vendu, à l'adversaire. De même, on distingue dans les acteurs de ces forces opposées un William Pitt ou un Général Wolfe pleins de détermination et triomphateurs d'un Montcalm mal avisé dans ses stratégies, « tout à la fois incapable et mal soutenu par la métropole »⁶⁸.

La guerre de Sept-Ans (1756-1763), la perte de Louisbourg et la défaite des plaines D'Abraham (13 septembre 1759) représentent les péripéties décisives dans l'histoire du Canada marquant la défaite définitive des Français et l'installation de l'Angleterre en maître du lieu. Motif principal dans les enjeux de Londres depuis 1758, le Québec périt avec la chute de Montréal une année après la déroute des troupes de Montcalm. Ainsi du « Traité de Paris » de février 1763 au « Traité de Versailles », vingt ans après, le Québec passa du régime français à l'autorité anglaise et devient « le symbole d'une autocratie britannique, aggravée de papisme »⁶⁹. De ce fait, la France qui avait perdu des territoires immenses, qui hier encore portaient son nom et promettaient d'étaler son modèle civilisationnel, n'a conservé que peu de terres, déjà en butte à l'agression et surtout à l'assimilation anglophone annoncée depuis la Proclamation Royale d'octobre 1763.

D'ailleurs, ce peuple, désormais au statut de mineur et menacé par l'annexion au Etats-Unis, ne peut que se soumettre à la domination britannique et accepter de vivre selon ses lois et coutumes... Mais bientôt c'est le rejet officiel de tout un peuple qui se décide ; le Canada se scinde suivant un partage inégalitaire soumis à la logique de l'ethnicité en Haut Canada réservé aux anglophones et en Bas Canada laissé aux francophones. Cette dualité institutionnelle va dissoudre tous les liens et permettre toutes les différenciations possibles pour n'engendrer que querelles.

Ainsi, sans promesses réelles, les Canadiens français ne peuvent compter que sur leurs efforts pour gagner leurs droits et libertés sous la double oppression de la Couronne britannique et de l'Eglise. Une autre nouvelle menace plane à l'horizon des citoyens du Bas-Canada dès 1822 : c'est le projet de les unir au Haut-Canada peuplé d'anglophones avec tout ce que cela signifie de perte d'intégrité et d'autonomie. La voix des Canadiens français ne se fait pas entendre fût-elle exprimée à travers les journaux ou les débats politiques : les 92 *Résolutions* qui formulent leur opposition et leurs revendications sont repoussées en 1836 par l'Angleterre.

L'action militante est alors entreprise par Louis-Joseph Papineau et le double corps des *Patriotes* et des *Fils de la liberté* : les Québécois sont cette fois fermes dans leurs intentions ; ils portent les armes et provoquent le désordre et la violence. Mais cette

⁶⁸ Ibid, p31

⁶⁹ Ibid, p. 32

révolution de 1837-1838 ne sauve pas l'honneur national et la défaite la rabaisse encore : des civils sont massacrés, des leaders condamnés et d'autres poussés à s'exiler. « Les Canadiens, désormais ce sont les autres. Ils doivent se contenter d'être les Canadiens (majuscule) français (minuscule), leur identité première se trouvant ainsi oblitérée par une appartenance à un tout dont ils se sentent exclus », écrit Marie-Lyne Piccione à ce propos.⁷⁰

Ecartés pratiquement du cercle du pouvoir, n'intervenant ni au législatif ni à l'exécutif étant victimes de la séparation, les Canadiens français qui se jugent menacés dans leurs intérêts et dans leur avenir réclament désormais la reconnaissance de leurs spécificités. Mais la subdivision est à nouveau l'obstacle majeur et la solution d'union prônée par Lord Durham en 1839 ne pourrait qu'aggraver la situation. En effet, traités de « rétrogrades », les Français ne peuvent en aucun cas avoir d'emprise sur les Anglais qualifiés de « progressistes » et qui « ont, globalement, la majorité (...) Pour Durham, les Canadiens-français sont un peuple de paysans français de l'Ancien Régime, incultes, inactifs, stationnaires, que l'Eglise catholique entretient dans l'ignorance. »⁷¹ Pour qui « s'en souvient », cette déclaration qui considère les Québécois comme un peuple « sans culture et sans Histoire » est un moment clef dans le cheminement de la nation puisqu'elle engendrera des mesures qui expliquent des réalités actuelles. L'Acte de l'Union adopté en juillet 1840 défavorise la représentativité des francophones à l'Assemblée, accorde à l'anglais le statut privilégié d'unique langue officielle comme il porte atteinte à l'économie québécoise par le fusionnement des dettes des deux organes, total projet de déculturation et d'acculturation !

Face à cette condition désavantageuse le nationalisme québécois, imprégné de tendances libérales, s'accroît et on voit vers les années cinquante renaître avec les Rouges la mobilisation pour laver un affront qui date d'environ deux siècles et pour moderniser la société. Mais en vain car *L'Acte de l'Amérique du Nord britannique* de 1867 renforcera la prépondérance et l'influence des anglophones en copiant sur l'impérialisme américain tous les points qui permettent d'élargir le champ du pouvoir central et de limiter la compétence provinciale.

Le Québec est dès lors voué à pâtir sous cette emprise doublée de l'ascendant de l'Eglise catholique qui y est depuis 1840 la seule souveraine. Les prêtres sont désormais plus nombreux et partout, le pouvoir de l'Eglise s'étend dans tous les secteurs ; sans contestataire, elle s'oppose à toute conception progressiste. En écartant les vues

⁷⁰ « Regards sur la littérature québécoise », in *Canda et Canadiens*, op.cit., pp. 300-301

⁷¹ Pierre Guillaume, op.cit., pp. 39-40

d'urbanisation et d'industrialisation, elle immobilise les populations dans des conditions paysannes et dans l'agriculturisme, et pourchasse les insatisfaits et les oblige à l'immigration. Les services sociaux sont sous son contrôle tout comme le système scolaire qu'elle organise, ce qui explique en partie son refus de la fondation d'un ministère de l'éducation en 1897. De surcroît, la culture, les mœurs et l'exercice politiques reflètent l'influence du catholicisme.

En 1921, c'est avec la création d'une Confédération des Travailleurs Catholiques que les ouvriers québécois feront leur première expérience sérieuse du syndicalisme. Dans les années trente enfin le Québec sera la terre de l'Action catholique. Le nationalisme québécois, dont l'un des représentants les plus dynamiques est Henri Bourassa qui, en 1910, fonde Le Devoir, ne sépare la cause québécoise de celle de l'Eglise. Ce nationalisme québécois récuse toute influence d'une France fille de la Révolution et coupable, depuis 1905, de séparation de l'Eglise et de l'Etat (...)⁷²

Cette orientation politique au Québec trouve son écho dans l'ascendant dont jouit le camp conservateur « protectionniste » dévoué à Londres, à sa politique, à sa culture et au pouvoir fédéral. Même si les défenseurs de la démocratie politique, de la liberté individuelle et du gouvernement local vont régner au Québec de la fin du XIXe siècle jusqu'en 1936 presque sans interruption, la société est toujours dominée par l'autorité ecclésiastique catholique. Cette hégémonie va s'accroître pour devenir encore plus pernicieuse avec Duplessis qui gouvernera le Québec de 1936 à 1960 avec une absence de 1939 à 1944. Son régime qui « s'inscrit dans la logique de l'histoire antérieure »⁷³ n'apportera donc pas de solutions aux désavantages des francophones et il aggravera l'infériorité en gênant l'évolution.

Pour les Québécois, de plus en plus ouverts à l'américanisme et sensibles au progrès réalisé chez les voisins anglophones, il n'est plus question de rater la course universelle vers un avenir prospère. L'opinion politique qui mène à l'aube des années soixante la Révolution entend alors diriger le pays dans une voie tout autre⁷⁴. C'est pendant ce temps que l'idée de sécessionnisme recommence à germer dans l'opinion franco-canadienne, remettant en cause le bien fondé de l'unicité du Canada. Le retour bref voire éphémère de l'Union nationale n'éteindra pas le mouvement souverainiste québécois qui va s'affirmer avec René Lévesque (de 1976 à 1985), le règne intérimaire des Johnson, Jacques Parizeau (de 1994 à 1996) et Lucien Bouchard (de 1996 à 2001). Tous les premiers ministres libéraux québécois ont réclamé l'indépendance de leur province mais nul effort n'était

⁷² Pierre Guillaume, op.cit., pp. 70-71

⁷³ Ibid., p. 71

⁷⁴ En corrélation avec la précédente, cette période est un repère central sur lequel on s'attardera davantage tout au long de notre travail, chaque fois que le propos l'exige.

fructueux : le référendum organisé par Lévesque en mai 1980 se heurte à l'échec comme la volonté « d'opérer unilatéralement la sécession » de Bouchard est rejetée en octobre 1995. L'échec des politiciens ou vaincus ou retirés laisse le pays dans la frustration et dans l'oppression.

b- Le handicap économique et démographique :

Aux données historiques, nous ajoutons les réalités économiques désavantageuses qui leur sont étroitement liées. En effet, tout au long de la période de la colonisation, le pouvoir britannique s'est montré coupable d'injustice envers les Canadiens français en matière d'économie. Victimes de toutes sortes d'impérialisme, de la terre même – ingrate à l'égard de ceux qui s'y attachent – les habitants du Québec ont, en toute saison, enduré la rigueur de leurs conditions et la faiblesse de leurs ressources. Faute de moyens nécessaires pour les exploiter, celles-ci étaient au fur et mesure épuisées par les colons qui se sont engraisés sur le dos des paysans en se faisant maîtres du commerce et de l'industrie. L'agriculturisme et le mode de vie rural ont d'ailleurs lésé l'essor des Québécois dont le développement, hormis dans l'agglomération montréalaise, a été longtemps lent et incapable d'entrer en rivalité avec celui des Anglais. Exception faite des ressortissants du Bas Canada, tous les adhérents au règne anglophone ont généreusement bénéficié du soutien matériel de la part de la Couronne. Les Anglais au même titre que les nouveaux venus se sont tout le temps considérés comme des ayant-droits à des traitements de faveur. Ce sont les membres du « *Family compact* », les loyalistes et l'Eglise anglicane qui ont profité des attributions de l'Etat (lots de terres et donations) tout comme les immigrants pour lesquels « sont créés des townships où les terres sont attribuées par le soin de compagnies de colonisation. »⁷⁵

Il faut attendre la seconde moitié du XXe siècle pour constater l'avancée du Québec, mais ni l'Eglise ni la politique duplessiste ne se sont montrées vraiment favorables au progrès. S'ajoute à ceci la stratégie fédérale qui absorbe le potentiel provincial et ne tient pas compte de particularités économiques régionales. Alors que les problèmes budgétaires handicapent et que les revenus continuent à baisser au Québec, on voit à l'Ouest les richesses s'accumuler. Le Québec est ainsi situé dans une position qui fait obstacle à ses perspectives et ses ambitions économiques : écrasé par la domination de Londres puis

⁷⁵ Pierre Guillaume, op.cit, p. 37

d'Ottawa, il n'en souffre pas moins actuellement sous l'envergure des Etats-Unis qui monopolisent le territoire nord-Américain.

Sur le plan social, les Canadiens français, quoique les premiers à s'implanter sur le sol de la Nouvelle-France, ont rencontré d'immenses problèmes pour imposer leur culture. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, les rangs anglais doivent leur accroissement à l'apport de l'immigration surtout avec l'arrivée d'environ cinquante mille Loyalistes qui arrivent au Canada suite à la Révolution américaine. Comme leur appellation l'indique, ces effectifs sont favorables à tout ce qui a trait à la civilisation anglaise et fidèles au royaume, ce qui implique leur entrée facile parmi les colons déjà installés. La question d'intégration est donc automatiquement résolue puisqu'au XIXe siècle la masse venue « à un rythme annuel moyen variable se situant entre 15 000 et 40 000 »⁷⁶ est aussi issue dans sa majorité des pays anglo-saxons. Pendant tout ce temps, le Québec dont le gouvernement est « exclu de la fête » n'a pas su profiter de ces flots humains abondants ; en laissant les affaires de l'immigration aux autres de 1883 jusqu'en 1969, il se contente de les regarder en cultiver les fruits.

Très vite dépassés en nombre par les Anglais, en raison d'un flot migratoire de plus en plus colossal, les francophones ont subi le revers d'une situation qui ne peut nullement les conduire à la prédominance. La population canadienne-française ne doit son développement qu'à la croissance naturelle qui n'arrive pas seule à faire le poids bien qu'elle soit rapide. Désormais minoritaires, ils ont à défendre leur place comme tout étranger qui doit se battre pour obtenir un statut digne ; leur cas n'est pas dans cette perspective meilleur que les nouveaux-arrivants sur le territoire canadien. Ceux-ci ont, par contre, le grand privilège de se réclamer du côté anglophone et d'entrer dans le camp dominant, en adoptant sa langue et en partageant ses intérêts ; stratégie efficace qui va bientôt montrer ses bienfaits aussi bien pour les hôtes que pour leurs « protecteurs ».

Partant, la domination massive des anglophones prend de l'envergure alors que les Franco-canadiens régressent sans cesse comme le montrent les chiffres. En fait, ils « se situent un peu au-dessus ou légèrement au-dessus de la barre depuis plus d'un siècle : 31, 07% en 1871, 30, 71% en 1901, 27, 91% en 1921 (...) la situation est (dorénavant) nettement plus dramatique car l'effritement s'accroît 30,38% en 1961, 28,70% en 1971, 28,95% en 1981 et 23% en 1991 »⁷⁷ Cet effondrement constant exacerbé par la baisse des taux de la natalité constatée depuis les années soixante et par le changement des comportements

⁷⁶ LACROIX, « Histoire de l'immigration et composition de la population canadienne », in *Canada et canadiens*, op.cit., p.214

⁷⁷ LACROIX , ibid, p. 240

démographiques au Québec ne peut être amélioré par la politique d'attraction des immigrants.

c- Le défi culturel :

L'unité politique du Canada a toujours été critiquée car elle est basée sur la diversité ethnique et culturelle. Toujours est-il que les « *charter groups* ou peuples fondateurs »⁷⁸, Français et Anglais « ont revendiqué deux sphères de pouvoir reconnues en fonction des critères de différenciation culturelle »⁷⁹ en prétendant, chacun de son côté, à des titres de pouvoir et à une influence qui minimise l'hégémonie de l'autre. Cela veut dire que la coexistence historiquement problématique des deux puissances concurrentes est constamment minée par l'explosion de la question linguistique. Le biculturalisme canadien est certainement fondé sur le dualisme linguistique mais la question n'a jamais été posée pour l'anglais dont l'acquisition au Québec même semble prioritaire. C'est le statut du français qui a toujours posé problème : les Québécois qui le revendiquent sont en situation de dominés, c'est pourquoi sa reconnaissance officielle par le gouvernement d'Ottawa ainsi que par les anglophones est sujette à la négociation et à l'hésitation.

D'ailleurs, historiquement, l'immigration est en faveur de l'anglais, et ce, à l'intérieur du Québec même, d'autant plus que sur une large échelle les efforts de « canadianisation » sont clairement plus productifs que le travail de « francisation » et l'accueil des nouveaux arrivants, dans la plupart des cas allophones, ne pourra pas remédier à l'effritement du français. De toute évidence la part de l'anglais s'améliore sur l'échelle fédérale : « Les anglophones (réponses uniques) représentent 60,32% en 1981, 60,6% en 1986 et 61% en 1991 »⁸⁰. En revanche, dans la province québécoise on note que « les 84,6% qui considéraient le français comme langue maternelle en 1986 ne sont plus que 83,3% en 1991. Les statistiques confirment la même tendance à la baisse au niveau national : 25,17% en 1981, 24,3% en 1986 et 23,8% en 1991 »⁸¹.

C'est que le français est à plusieurs reprises marginalisé par le gouvernement fédéral à tendance assimilationniste. Les principaux épisodes de ce phénomène remontent à la fin du XIXe siècle où le statut du français comme langue officielle est bousculé, puis au début du XXe siècle (1915) avec le *Règlement 17* par lequel le pouvoir central condamne

⁷⁸ LACROIX, op.cit., p. 238

⁷⁹ LACROIX, « diversité ethnique et unité nationale au Canada : le multiculturalisme et ses enjeux » in *Canada et Canadiens*, op.cit., p.289

⁸⁰ Ibid, p.253

⁸¹ Ibid, p.252

l'enseignement bilingue et recommande l'anglais à l'ouest canadien. Les années soixante et soixante dix sont traversées par un grand débat sur la question de bilinguisme officiel opposant les francophones, notamment québécois, aux anglophones dans le reste du Canada, et plus précisément le gouvernement provincial du Québec au gouvernement fédéral. Or, le déclenchement des activités de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme dont les Rapports de 1965 et 1969 ont abouti à la promulgation de la loi des langues officielles et à la mise en place officielle du multiculturalisme en 1971 ne résout pas l'affaire. En fait, l'adoption du français dans les administrations anglophones n'a pas été admise par les fonctionnaires unilingues et le bilinguisme se révèle désavoué aussi bien dans le cadre scolaire que dans le secteur des services publics dans quelques régions canadiennes.

Ainsi, les recensements ou les statistiques actuelles montrent que l'homogénéité de la population francophone québécoise est menacée par les anglophones. En fait, « 85% des francophones sont au Québec tout comme aussi 4% de tous les anglophones. »⁸² Cette minorité est quand même privilégiée par rapport aux autres vu son rattachement à la majorité anglophone qui domine le Canada. Cela nous permet de conclure à la situation désavantageuse des francophones qui se trouvent loin du sol québécois.

La question est, cela va de soi, soulevée dans la littérature québécoise et c'en est l'une des préoccupations. Les vives réactions et le mécontentement dans le milieu québécois vont, en effet, concourir à l'apparition d'un nationalisme francophone fondé sur le sens ethnique. D'ailleurs, le Québec, allant jusqu'à l'adoption d'unilinguisme « notamment avec l'adoption successive de lois provinciales telles que la loi 22 en 1974 et la loi 101 en 1977 »⁸³ a toujours fait de cette question un axe principal dans ses revendications politiques, l'utilisant comme instrument efficace pour défendre et imposer ses projets indépendantistes. En somme, déconsidérés ou victimes, il incombe aux Québécois de se défendre ou de lutter contre les autres, mais toute démarche dans ce sens semble être gravement contrariée par la politique intérieure ou le Pouvoir central, qui ralentissent le progrès.

⁸² Ibidem.

⁸³ LA CROIX, op.cit., p. 252

2- Contexte défavorable :

a- Réalité brimante :

L'intérêt porté au réel par l'écrivain québécois peut être interprété comme un réquisitoire contre la réalité, la réalité québécoise d'avant la Révolution Tranquille. Barthes estime que la littérature « est absolument, catégoriquement, réaliste : elle est la réalité, c'est-à-dire la leur même du réel »⁸⁴ en précisant encore que « sa force de représentation »⁸⁵ est un moyen efficace d'action. La littérature québécoise qui dépeint, examine le contexte et l'interprète via des images éloquentes montre surtout l'influence du milieu sur les personnages. On pense notamment à Blais dont le style qui touche au naturalisme semble mener une enquête sur les affres du vécu.

Le cadre général est dysphorique. Les conditions climatiques apparaissent insoutenables. En effet, on note la coïncidence entre la misère et l'hostilité de l'environnement : deux entraves qui s'allient contre l'individu et aggravent son infortune. Dans l'œuvre blaisienne, il s'agit d'un « un bien mauvais temps pour élever les enfants » (Manuscrits, 48) voire « pour naître ». A valeur prospective, cette donnée semble empêcher l'épanouissement et annoncer une vie ratée.

La nature hostile est un avertissement aux lecteurs et un clin d'œil annonciateur d'une histoire funèbre. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* est un écrit inspiré par « des saisons noires comme la mort. » L'écriture à laquelle s'adonnent des personnages angoissés est empreinte de mélancolie :

*Combien funèbre la neige
Sous le vol des oiseaux noirs...* (Une saison, 31).

Par ailleurs, les ténèbres s'allient métaphoriquement à la tyrannie, à l'image de l'acariâtre aïeule, imperturbablement « assise dans son fauteuil, majestueuse et satisfaite, et l'ombre s'étendait peu à peu sur la colline, voilait la forêt blanche. » (Une saison, 16) D'emblée, la silhouette autoritaire paraît avoir la même prépondérance que la pénombre : l'arrière plan est toujours teinté d'obscurité, le brouillard contribue à aveugler l'homme, à réduire à rien ses efforts.

Mais cette blancheur n'est pas symbolique de rédemption. Car la neige est une contrainte de taille qui se met en travers de l'homme. Elle est synonyme de perdition. En fait, elle

⁸⁴ Barthes, op.cit., p.18

⁸⁵ Ibid., p.21

symbolise les puissances contraires : parallèlement aux écoliers qui s'enfuient dans la neige et égarent leur chemin dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Pauline nous parle dans ses manuscrits de « ces petites filles, qui en rentrant chez elles, le soir, se perdaient souvent dans la neige, et se couchaient souvent après avoir été battues. » (Manuscrits, 59). Pour comble, le châtiment physique s'associe aux calamités endurées dans la nature et la souffrance devient donc double.

En outre, la persistance de la neige renvoie à un contexte marqué par un système dur et opiniâtre. Ainsi Ducharme nous rend compte de l'aspect corrosif de la neige. Elle est une des puissances qui menacent d'avaler le personnage: « Nous sommes prises par la neige, prises au piège de la neige, avalées (...) nous sommes asphyxiées par la neige. Vacherie de vacherie ! Maudite neige ! » (L'avalée, 209) La phrase tripartite fait de la neige un écueil, un danger... La modalité exclamative renvoie au désespoir de la fille contre ce fléau.

Par ailleurs, l'univers aquinien est semblable à la banquise, glacé voire perdu comme le sol qui s'enterre sous les couches blanches : « je regarde immobile mon propre néant qui défile au passé (...) immobile comme la neige qui ensevelissait notre premier baiser » (Prochain, 119) Froide et défavorable, cette neige constitue un mauvais présage quant au sort de la révolution.

Par conséquent, la vie et l'œuvre sont tributaires de ces circonstances néfastes qui font succomber l'âme et la volonté:

L'air était brûlant, le soleil était chaud sur ma poitrine, mais j'avais encore froid comme à l'orphelinat. Je me sentais trop las pour bouger de mon lit de fraîcheur, et c'est à travers le brouillard de ma fièvre que je voyais le Septième (...) J'étais malade. Je craignais de mourir (Une saison, 96-97).

Le champ lexical de l'impuissance se développe dans cette plainte : le froid est intérieur alors que la chaleur est ambiante. C'est entre les deux, aggravant la maladie, que l'enfant ballotte avec un mouvement las et une perception brouillée. Enfin, partagé entre la neige et le soleil, déchiré par les maux qui étranglent chaque individu, le monde décrit est frappé d'une morosité difficile à affronter.

De plus, l'univers décrit dans quelques romans québécois est envahi de notations macabres. Maux qui font désespérer, peur de la mort qui guette, famine et pauvreté, ce sont là les caractéristiques d'un univers placé sous le signe de thanatos. Asphyxiés, brimés dans leurs besoins les plus pressants, les personnages tentent de rêver, s'acharnent à aimer mais leurs sentiments comme leurs idées se heurtent constamment à l'impossible.

La pauvreté marque l'incipit d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* avec des conditions défavorables où les personnages n'ont «jamais été aussi pauvres, une saison dure pour tout

le monde, la guerre » (Une saison, 8) La littérature est dès lors marquée par la sordidité du vécu et l'influence des maux qui donnent leur rythme au discours : « Tuberculos, tubercolorum, quel destin misérable pour un garçon doué comme toi, ah ! Le Maigre Jean, toi que les rats ont grignoté par les pieds... » (Une saison, 66) L'interpellation et la nomination confèrent à ce soliloque un ton funèbre propre aux élégies alors que l'inversion met l'accent sur l'aspect destructeur et envahissant de la maladie en la rapprochant de l'action des rongeurs. Le texte de Jean Le Maigre est alors traversé par les marques de son déclin puisque « chaque cahier trahissait un moment de (sa) maladie, une ardeur heureuse et triste sur le point de se tarir. » (Une saison, 110).

La maladie et la mort constituent donc une autre entrave pour des personnages et des familles démunies. Dans ce sens, l'héroïne des *Manuscrits*, mène une existence misérable qu'elle partage notamment avec sa mère et son frère Emile (Manuscrits44). Il en va de même pour la famille de Jean Le Maigre qui semble accablée par l'inéluctable fatalité qui fait disparaître un à un ses membres : « chacun de nous bourgeonnait, fleurissait sous la vermine et la rougeole » (Une saison, 70). Enfin, la douleur de l'enfant culmine dans ce constat : « les puces nous mangent (...) la vie est impossible. » (Une saison, 49)

La souffrance est par ailleurs inhérente à la substance même de ces personnages. Pour le montrer Marie-Claire Blais exploite dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* la métaphore de la faune parasitaire. Jean Le Maigre naît⁸⁶ le « front couvert de poux et baignant dans les ordures. » (Une saison, 66). L'éloquence de cette image mérite d'être notée : l'orgueil du poète est détruit par la réalité sinistre, par son avènement dans une ambiance ignoble. Infestée, minée par les plaies et la torture, la trajectoire du poète finit tragiquement. Allant de mal en pis, il ressemble à un rat à incisives « gâtées » (Une saison, 83) laissant « les marques de courtes dents impatientes sur les crayons à demi rongés » (Une saison, 110)

Nulle espérance de régénération, la douleur s'établit comme un drame en marche. Cette vague de douleurs traduit le malaise individuel et la dépression collective que l'écrivain québécois tente de cerner. Les personnages présentés sont repliés sur eux, dans les confins les plus intimes de leurs blessures comme Pauline Archange dont la souffrance ne peut guérir dans la solitude : cette fille se découvre chaque jour encore plus triste que le précédent, ce qui donne à son quotidien l'aspect d'un rêve effrayant : « Je me levais

⁸⁶ Le cas de Jean Le Maigre se rapproche de celui de Marcel dans la mesure où tous les deux attestent d'une certaine violence que l'enfant subit et aura à subir : « Marcel a donc du mal à symboliser sa place, fasciné qu'il est par le mystère de sa naissance. Or, selon la légende familiale, les enfants seraient tous nés dans une commode (...) Naître d'un corps préhistorique, n'est-ce pas naître dans un monde d'avant l'Histoire, c'est-à-dire un monde d'avant l'ordre de la filiation? Naître de l'animal — monstrueux, de surcroît —, n'est-ce pas se situer déjà hors de l'espace culturel où le sujet se saisit comme sujet? » Jacques Cardinal, op.cit, p. 81

chaque matin pour vivre, mais bien souvent ce n'était que pour m'acheminer vers de violents cauchemars, dès mon réveil. » (Manuscrits, 188) La détresse qui semble être vécue d'une façon absolue peu être interprétée comme le symbole d'un avenir sombre. Par ailleurs, l'écriture même apparaît comme un acte douloureux qui s'accompagne d'un saignement que les pages ne peuvent contenir, que les mots ne peuvent calmer. Le personnage ne fait que résister pour perpétuer sa mélancolique destinée dans un discours et dans une communication qu'il a du mal à rendre pleinement signifiante.

En outre, l'imperfection du milieu est mise en évidence par l'apathie de la mère. Piètre est notamment cette figure par sa faiblesse physique, « son visage triste, ses épaules courbées » (Une saison, 12) et « son corps fragile » (15). La figure triste de la mère fait pendant aux dures conditions de vie que subissent les personnages.

Les yeux maternels sont détournés de l'enfant et vidés de leur chaleur. Dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, elle « semblait toujours épuisée et sans regard. » (26). Pauline Archange nous présente la même image dans *Manuscrits* : « ma mère m'accueillait avec le même regard de lassitude perdue (...) couvrant l'horizon d'un regard figé et malheureux » (47).

La naissance est placée sous le signe de la privation. Dans la vie de l'opprimé, une autre figure prend la place de la mère, une figure acariâtre, autoritaire et agressive. La domination de Grand-Mère Antoinette (*Une saison*), l'immense souveraine permet d'inférer que le statut maternel est symbolique du délaissement et de l'abdication. D'ailleurs, la présence concrète de la mère ne garantit pas la défense des enfants et sa docilité l'assimile à un corps agonisant. L'inattention et l'impuissance sont connotatives de la servilité et de la soumission. Cette idée n'est pas étrangère à l'écriture blaisienne qui présente une figure asservie, incapable de rétorquer :

Sa mère écoute. Demain, à la même heure, on prononcera encore les mêmes paroles, et elle aura encore ce léger mouvement de la tête (...) pour défendre Jean Le Maigre, mais comme aujourd'hui elle écoutera, ne dira rien, elle s'étonnera peut-être que la vie se répète avec une telle précision, et elle pensera encore : Comme la nuit sera longue. (Une saison, 17)

L'horreur de la nuit est le symbole d'une vie dans l'obscurantisme dont souffrent la mère-Nation, et « ses » descendants.

Du reste, nos écrivains semblent évoquer ce qu'on pourrait appeler « l'abandon historique de la mère-partie ». Gaétan Soucy approfondit cette idée à l'aide d'une expression métaphorique qui porte sur la patrie. Par un jeu subtil sur le langage, la narratrice établit une correspondance, voire une conformité d'entités. En effet, la confusion des genres et le

jeu sur les homophones autour de la racine [mɛr] rapprochent la disparition de la mère de l'absence du maire de Saint-Aldor : « et je me disais qu'ils ne connaissaient décidément pas le genre des mots quand j'ai fini par comprendre qu'ils voulaient sans doute dire maire et non mère. » (La petite, 74)

De ce fait, le "maire" du village paraît être loin de s'occuper de ce qui se passe chez lui. D'où le prétexte de sa maladie, la "grippe" qui « l'avait empêché de suivre l'enterrement de l'épicier » (La petite, 74), un événement que le texte décrit comme très important et auquel tout le monde est convié. Cette mise en cause sous-entend la plainte de l'intelligentsia québécoise vis-à-vis d'un pays qu'elle a du mal à représenter et dont l'histoire est « faite par d'autres »⁸⁷.

Ces étrangers sont symbolisés par les pères, d'où l'image du patriarche dans l'œuvre de Blais qui « fouettait tous les enfants qui se trouvaient dans la pièce, allait de l'un à l'autre dans une danse de stupeur pendant que les femmes criaient (...) » (Manuscrits, 85). Devant cette récurrente agression qui se produit comme une nécessité pendant « les soirs de grands fouets, comme les appelait Jacob » (Manuscrits, 85), les femmes semblent donc paralysées.

En fait, les parents symbolisent un règne pernicieux qui s'impose par la force. Ils sont décrits comme des agresseurs. Ducharme propose une scène où domine un tuteur brutal et impassible. L'énonciatrice use de la gradation pour insister sur la sévérité : « Il me bouscule. Il me tire et me pousse comme si j'étais le chien de la voisine » (L'avalée, 14) L'asyndète révèle un hiatus ou une rupture infranchissable entre les deux personnages. De même que les verbes d'action et la comparaison dévoilent un état d'humiliation qui accable la jeune fille. Le père est présenté comme un prédateur. De fait, Ducharme nous fournit un tableau précis de sa férocité : « Einberg serre les poings, grince les dents » avec « un regard méchant pour empoisonner. » (L'avalée, 38)

Certes, l'image du pater familias occupe une place de choix dans ces textes qui nous révèlent le fonctionnement d'une communauté patriarcale et conservatrice où l'ordre familial entrave l'épanouissement individuel. De même, les conflits des systèmes régissant les textes semblent conclure au déclin du matriarcat vis-à-vis du patriarcat qui semble le régime corollaire du pouvoir. Le père a généralement le statut d'un personnage principal dans les œuvres où le traitement de la vie familiale et sociale occupe une place privilégiée. D'ailleurs, l'image du chef de famille insiste en particulier sur son caractère supérieur et

⁸⁷ Hubert Aquin, *La fatigue culturelle du Canada français*, *Liberté*, 4, no. 23, mai 1962, p. 317

sur l'élévation de son rang. Éminent, il symbolise une autorité avérée. En effet, sa domination veut se répandre aussi à l'extérieur comme le montrent les spécificités que les enfants lui attribuent. Bérénice nous affirme qu'« Einberg est riche et important. » (L'avalée, 15). Cette présentation laisse entendre la prépondérance dont on trouve l'écho dans les textes élaborés récemment qui insistent sur le rôle pluriel du père.

A l'origine de la thématique du pouvoir dans la littérature québécoise moderne, « ces pères tout puissants »⁸⁸ sont donc le symbole de l'autocratie que l'écrivain tend à battre en brèche. Omniscient et transcendant, ce personnage devient le signe de l'empêchement. Cette relation de subordination nous permet de conclure qu'il s'agit d'un père castrateur. Par conséquent, l'univers imaginaire de l'enfance, tel qu'il est conçu par le sujet ou tel que l'écrivain le brosse, semble s'imprégner de noirceur. Car face à ce traitement les enfants passent pour des êtres défaillants et anxieux. Ce qui semble être massacré ici c'est l'utopie ducharmienne d'« une enfance si pure, si libre, si blanche, qu'en toute vraisemblance elle n'a jamais existé. »⁸⁹ En effet, l'écrivain insiste sur la frustration, l'humiliation et les offenses que les enfants subissent. L'enfant tend à fixer ses repères, à acquérir une expérience, à évoluer et à écrire une histoire ; tracer un (par)chemin et se voir grandir... Mais beaucoup d'entraves viennent perturber son évolution. Ces histoires aussi diverses que similaires ne semblent raconter qu'une seule : celle de l'enfant québécois, éternelle victime.

b- Politique répressive :

Illimité est le pouvoir par ses formes ainsi que par sa prépondérance. Dans la littérature québécoise des années soixante, on a l'impression que toute institution est une autorité répressive et abusive qui viole l'individu. Cette première constatation est valable notamment pour le discours romanesque de Réjean Ducharme comme le note Brigitte Seyfrid : « *L'Avalée des avalés*, à l'instar de *L'Océantume* et du *Nez qui voque* avec lesquels ce roman forme une trilogie, met en jeu des rapports d'autorité constants. L'affrontement entre Bérénice et les autres constitue même l'intrigue principale du roman.

⁸⁸ On doit cette expression à Marie-Lyne Piccione qui en a fait l'intitulé du séminaire qu'elle a tenu à l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III, au premier semestre de l'année 2005-2006.

⁸⁹ *La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Biais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme*, op. cit, p.69

La narratrice, en quête d'autonomie, entre en rébellion ouverte contre la famille, la religion et la patrie, qui représentent l'Autorité et constituent la cible par excellence à abattre.»⁹⁰

En fait, Ducharme énumère les principaux lieux de pouvoir dans le système étatique et montre leur aspect négatif en signalant l'infériorité engendrée par le dirigisme. Autrement dit, tout ce qui nous gouverne ou tout ce qui nous dépasse nous anéantit ; on est écrasé par les machines ou les instances de pouvoir :

On peut avaler militairement, administrativement, judiciairement. Cette seconde solution est la plus fréquemment employée. D'ailleurs nous en sommes tous un peu victimes. Qui n'est pas avalé militairement, administrativement, judiciairement, monétairement et religieusement ? Qui n'est pas avalé par un évêque, un général, un juge, un roi, un riche?» (L'avalée, 107)

La forme passive et la généralisation (« nous ») permettent à Ducharme d'insister sur les torts et les violences que « le citoyen » subit dans un monde attentatoire, et hiérarchique. La modalité interrogative et la répétition du verbe « avaler » qui constitue le noyau du titre de l'œuvre prouvent que celle-ci s'élève contre la subordination résignée de l'homme aux structures dominatrices.

Étant par définition l'incarnation du pouvoir, le domaine politique est sujet à la mise à l'index de la part des écrivains québécois de la nouvelle vague. En effet, la politique fédérale est mise en question par les écrivains adhérents au Nationalisme Canadien-Français qui s'inquiètent de la position de leur Province dans la Confédération Canadienne.

Le parti au gouvernement est naturellement amené à élargir le champ de compétence du pouvoir fédéral, ce que conteste le parti qui est dans l'opposition. La logique du système fédéral canadien veut d'ailleurs que les pouvoirs provinciaux passent aux mains de ceux qui sont écartés du pouvoir à Ottawa (...) S'il n'y a pas d'alternance régulière, il y a donc un jeu subtil de pouvoirs et de contre-pouvoirs.⁹¹

Autrement dit, c'est la situation incertaine du Québec français vis-à-vis du Canada anglais qui provoque l'impatience des intellectuels. C'est pourquoi le milieu politique est l'objet d'un examen sévère qui arrive à dévoiler son désordre, ses prévarications et ses compromissions. L'écrivain bat en brèche « les exploitateurs, tous ceux qui à l'abri des portes capitonnées, dans le silence des moquettes sombres manient les téléphones, signent les contrats véreux, échangent des billets doux avec les prévaricateurs et les maquereaux »(D'amour, 84) La corruption, la concussion et le détournement des fonds

⁹⁰ Brigitte Seyfrid, « Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques béréniennes », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 2 (53), hiver 1993, pp. 339-340

⁹¹ Pierre Guillaume, *op.cit.*, p. 66

publics font la fortune des politiques. Porteurs de masques et intrigants, ces politiciens cultivent le favoritisme.

Il appartient alors au livre de libérer le peuple et de l'éclairer en révélant les coulisses de la politique. L'objectif est de juger les corrompus pour sauver les richesses et l'avenir. Jacques Godbout invente dans *D'amour, P.Q.* l'écrivain-fantôme, « défenseur des opprimés »(87), qui varie de masques, de costume, de nom et d'identité en pourchassant les politiciens et en poursuivant sa quête d'honnêteté et de Justice. En l'occurrence, Justman se lance à la quête du Ministre qui a disparu soudain et avec lui un certain Dossier Jaune qui contient « une liste des députés et fonctionnaires associés à la pègre... »(D'amour, 71). Il n'est pas difficile de déceler la symbolique de cette coloration (pervertissement, trahison) ou celle du mot « pègre » qui renvoie au gouvernement central et à ses fidèles, traîtres au Québec. Ces conduites condamnables ne datent pas d'aujourd'hui car le Québec depuis ses débuts dans l'Histoire a été mal servi par ses dirigeants. La Nouvelle-France garde dans sa mémoire la trahison de « L'intendant Bigot (qui) était un concussionnaire notoire et trafiquait scandaleusement, notamment avec les Gradis, négociants bordelais »⁹². Le gouverneur mal choisi ne peut que mener une politique corrompue et conduire le peuple au déclin.

L'idée de la régression engendrée par un régime inadéquat aux attentes communautaires est le sujet principal du *premier quartier de la lune*. Dans ce roman, Marcel qui sombre dans la folie et qui paraît en proie à la « régression mentale » est symboliquement la victime de Maurice Duplessis. Ainsi, le règne de ce politicien est vu par le romancier comme un pouvoir maléfique qui aliène l'individu pour toute sa vie et qui engendre une faille historique. La critique de Michel Tremblay est tellement véhémement que l'ancien premier ministre québécois s'incarne dans l'unique image de chat que l'enfant ne cesse d'esquisser sur son papier d'écolier. D'ailleurs, la taille du dessin qui ne comprend pour signature que le nom « Duplessis » va de régression en régression jusqu'à occuper un petit coin au bas du papier ; de même, les traits du chat disparaissent au fur et mesure que l'enfant tente de les définir. Ce cheminement caricatural, ce traitement rabaissant et cette moquerie blessante à travers l'art pictural se conjuguent avec le style ironique du romancier qui joint la voix de la presse à la sienne et passe de l'allusion à l'affirmation :

Tout à coup, un nom de premier ministre pourtant haï de leur famille au grand complet : Duplessis (...) Il faudrait qu'il vérifie dans La Presse si le premier ministre du Québec n'était pas en voyage en Italie... (Le premier, 808)

⁹² Pierre GUILLAUME, op.cit., p. 27

La flagrante absence du politicien rappelle ici avec force l'image du chat troué symbolisant l'enfance de Marcel qui s'enfuit. Les inconvénients du gouvernement duplessiste sont d'ailleurs exprimés métaphoriquement à travers ce qui persiste dans le dessin : « les yeux » et les « oreilles pointés » symboliques du règne qui fait de la haute surveillance et de la répression ses moyens de dominer le peuple et de punir les rebelles. Tremblay met enfin l'accent sur le « museau mouillé » du chat qui renvoie à l'hypocrisie et à la prévarication de Duplessis qui reste pour les Québécois l'emblème de « la déception, par la trahison » (Le premier, 815).

Avec Bessette, la surveillance officielle de la pensée reflète l'arrière plan politique hostile à la liberté individuelle et même commerciale. De même, prisonnier politique le narrateur aquinien est le porte-parole du Front de la Libération Nationale. Il reconnaît le régime fédéral à travers la silhouette de son « ennemi antirévolutionnaire » à visages multiples. Hostile au progrès du peuple, ce personnage est l'agent à abattre et le catalyseur de la grande révolution à laquelle aspire le narrateur de *Prochain épisode*.

Ainsi, le pouvoir politique est rendu selon la perspective aquinienne par une image qui accentue son aspect imbattable. La prépondérance de cette autorité est historique du moment que l'agent double, H. de Heutz, symbolise un règne qu'on ne pourrait renverser. De fait, l'histoire personnelle ou privée de l'espion, derrière laquelle on découvre l'histoire de tout un peuple (notamment celle des Patriotes, 1837-1838), dégénère tandis que son adversaire triomphe :

*Ce que je perçois de lui ne sera toujours qu'une infime portion de sa puissance.
Ses épiphanies me déconcertent et me prennent invariablement au dépourvu.
L'impression qu'il produit sur moi neutralise ma capacité de riposter. Pétri
d'in vraisemblance, H. de Heutz se meut dans la sorcellerie et le mystère
(Prochain, 134).*

Selon cette représentation, le pouvoir se révèle carrément imposteur, surtout si le discours qui le représente use de la falsification et du mensonge. Hubert Aquin apporte dans *Prochain épisode* la preuve illustrative de la compétence langagière irréductible qui transforme l'adversaire en puissance supérieure. Dans cette œuvre, le lecteur peut aisément déceler une parabole sur le déroulement et l'issue d'un débat opposant l'intellectuel, l'écrivain en l'occurrence, et le politicien représenté comme le véritable auteur de l'Histoire. La compétitivité, le don imaginatif et l'efficacité langagière de l'ennemi antirévolutionnaire surpassent pratiquement les astuces du narrateur qui ambitionne de s'émanciper de l'étreinte de son gardien en « lui racont(ant) des sornettes » (Prochain, 61). Or, la véritable échappatoire est ailleurs, dans la fuite. Mais, une fois capturé, son rival,

« mandaté pour nous faire des histoires »(Prochain, 48), lui « sert la même salade » et réussit à l'é mouvoir avec, pour comble, la même version à dormir debout déjà avancé par le narrateur ! Ainsi, son « attirance morbide » et son « charme maléfique »(Prochain, 88) sont, métaphoriquement, ceux de l'homme de pouvoir qui s'avise de ce que la foule cherche à entendre, qui sait l'interpeller et satisfaire ses attentes. Affabulateur, flatteur et intrigant, « cet homme est un imposteur »(Prochain, 84) qui « possède un don diabolique pour falsifier la vraisemblance »(Prochain, 85). La manipulation verbale, la manipulation de l'esprit de son vis-à-vis est ce qui permet alors à l'adversaire de se rendre maître de son sort ainsi que de celui du narrateur et de la nation. La parole du dominant est donc représentée comme un instrument castrateur, un outil qui annihile l'autre.

La fin qui s'avère manquée dans l'œuvre d'Hubert Aquin traduit alors l'échec d'une lutte entreprise contre la réalité politique. Cette idée est partagée par le narrateur de Godbout dans *Les têtes à Papineau* où la vie des personnages chemine vers « le néant »(28). L'indépendance du Québec par rapport au Canada est symbolisée donc par l'exclusion mutuelle des deux autorités : François et Charles, quoique représentant un tout uni, sont opposés et inconciliables. Leur détachement l'un de l'autre est une nécessité inévitable :

Et puis je n'ai plus vraiment envie d'écrire qu'une seule phrase en épilogue : « je ne veux pas mourir. » et François, la main hésitante au-dessus du clavier ajoute, songeur : mais je sais que c'est inutile. Le processus est enclenché comme un vote de grève... »(Les têtes, 145)

Cette fable sur l'autonomie politique montre que la scène nationale pose problème. Autrement dit, les deux frères jumeaux sont nés dans un seul corps bicéphale : donc deux cerveaux qui commandent une entité mal à l'aise. L'allusion au Québec français à travers le personnage de François et au Canada anglais par l'intermédiaire de Charles est évidente. Décidés à se séparer, les frères confient la mission au docteur Northridge, anglophone, symbole du gouvernement fédéral. Ainsi le séparatisme devient synonyme de souverainisme chez Jacques Godbout qui insiste sur l'abattement du Québec à travers la désespérance ou le pessimisme de François.

En fait, l'écrivain semble désespérer de sauver la situation car « dès qu'on met nos doigts dans les rouages politico-juridique on en a pour l'éternité. L'éternité. » (Les têtes, 96) Autrement dit, les problèmes dans le cercle de la juridiction et de la loi sont infinis, touchant à tous les domaines. Ainsi, ce ne sont que « des saloperies, des sacrements d'égoïsterie » (Galarneau!, 87) que l'on voit dans le maniement des affaires, comme le soutient le narrateur de Godbout. En effet, « sur le plan social et politique, Galarneau comprend peu à peu en suivant l'actualité internationale qu'il y a des pays pauvres et des

pays riches, que les seconds vivent dans une large mesure aux dépens des premiers et que son pays appartient au clan des rapaces, des «salauds» qui exploitent pour leur plus grand profit la misère des autres. Il réalise de même qu'à sa manière il est aussi un exploiteur puisqu'il ne fait concrètement rien pour aider les exploités et cela le révolte »⁹³.

Cela dit, généralement très secondaires ou absents, les rôles politiques perdent dans nos œuvres le privilège des statuts particuliers. De fait, avec un effacement révélateur en soi ou une place en toile de fond, le milieu du pouvoir est tourné en dérision par la création littéraire. Sans influence, sans attraction, le personnage politique n'est pas dans le coup. Toutefois, l'accent est mis, avec beaucoup plus d'insistance, sur les différentes institutions de la société civile, celles qui représentent pour l'intelligentsia québécoise le premier adversaire à combattre et le principal milieu à réviser.

c- Société et croyances étouffantes :

Les écrivains mettent sur le devant des personnages représentatifs de la collectivité québécoise dans ses diverses instances. La société semble imposante et contraignante : elle est représentée par Gaétan Soucy comme dotée d'un pouvoir insurmontable et surhumain. Le romancier rend compte de son poids par la recours à un substantif connotant le regroupement et la pluralité : « troupeau »(La petite, 54) tout en comparant des personnes à un animal emblématique du pouvoir infini de la nature : «le mille-pattes» : « Il s'est fait un attroupement près du magasin général (...) et qui se déplace comme une seule bête à cinquante treize patte, dite myriapode »(La petite, 53). La spécificité de cette métaphore ironique c'est qu'elle a trait au fantastique. L'aspect de rassemblement, évoquant un corps géant, et la démarche piétinante reflètent l'énorme pesanteur de son entité. Cette vision participe à l'élaboration d'une figure monstrueuse.

Née et élevée dans un lieu détaché de celui des villageois et ne connaissant dans sa vie que « quatre ou cinq semblables », la jeune fille se trouve en porte à faux vis-à-vis des autres :

Il en resté quelques uns à m'observer comme si j'étais de la merde de papa (...) puis s'éloigner derechef, cela jusqu'à ce que je ne visse personne nulle part et je me retrouvais seule abandonné au milieu de la place du village tristement comme si j'étais le prince survivant d'un royaume dévasté par une épidémie de choléra. (La petite, 54)

⁹³ Jacques Pelletier, « La problématique nationaliste dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout », *Voix et Images*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 442

Les deux assimilations comparatives au début et à la fin de cet extrait et le mouvement curieux de va et vient des gens, servent à signaler l'effet et le déploiement d'une opposition entre deux modes de pouvoir. Le premier est celui de l'individu seul et le deuxième revient au groupe qui tient sa force de l'union. Ainsi le pouvoir social est le régime auquel le membre, se trouvant solitaire et désarmé, doit se conformer et se soumettre. La société pousse donc l'individu à la désillusion, à voir ses défauts et à se mettre en question : la narratrice se voit désormais comme si elle avait « une trompe au milieu du front. » (La petite, 51). Ainsi le regard des autres passe pour un miroir où l'on s'aperçoit de son imperfection.

Bien plus, cette collectivité à laquelle on ne peut pas faire face représente un danger imminent pour la narratrice, ses biens et le reste de sa famille. L'opposition terrible et la souveraineté de la société se trahit dans le texte à travers l'emploi péjoratif du substantif « horde » désignant un « groupe d'individus turbulent et destructeur » :

Les hordes nous adviendraient du village ignorant tout de nos mœurs, ne respectant rien, comprenant encore moins, le groin écumant, agitées et stupides comme des mouches, et nous dépossédant de tout (...) (La petite, 126)

Ce fragment descriptif qui cultive le rythme saccadé brosse un tableau noir de la société en montrant sa barbarie et son rôle dévastateur. En fait, la narratrice se voit impuissante au bord d'une catastrophe inévitable.

Le pouvoir institutionnel arbitraire apparaît en fait dans le milieu social pétri de conformisme. L'individu ou le personnage n'est jamais à l'aise dans une situation où sa différence, quelle que soit sa nature, est jugée comme un défaut. Les modèles variés que les écrivains présentent s'éloignent en fait du type commun et se heurtent à l'échec. Le cas du protagoniste de *Beauchemin* est très éclairant à ce propos :

Comme chaque fois que je m'étais mêlé à l'humanité par le passé, on me toisait avec curiosité, comme si j'avais été une bizarrerie : « Vous avez vu ses vêtements ? Et ses chaussures ? Et comme il est sale ! » (Le jour, 39)

Ainsi décrite, la foule oblige le personnage à s'écarter d'elle. Par conséquent, l'autorité qu'elle pratique sur l'individu peut être notée comme un « pouvoir d'exclusion » et en aucun cas d'attraction. Jacques Godbout réfute dans ce sens l'emprise d'une société dont les principes ne sont autres que « *des rencontres, des visites, (...), des sourires trompeurs, des promesses, des envies* » (Galarneau!, 131) ; donc des rapports dénués de sincérité ou de loyautés et qui ne représentent aucun profit.

De surcroît, la société pourchasse et accable l'intellectuel même dans sa retraite. Tel est l'état de disgrâce que nous suggère Godbout dans son roman *Salut Galarneau !* où le

protagoniste cherche la paix loin de la société sans pouvoir la trouver même en s'enfermant. En fait, les enfants du village le tourmentent tous les soirs, « ils lancent des pierres sur le toit par-dessus les murs, ils crient : Galarneau le fou, Galarneau le fou ; ils (lui) ont cassé des vitres au grenier »(Galarneau!, 141) Ces agresseurs en herbe incarnent le versant menaçant d'une société haineuse. Cette image de l'avidité des autres est amplement étudiée dans *Le premier quartier de la lune* de Tremblay. En fait, le spectacle des voisins qui s'épient et des femmes au courant des plus secrètes histoires de chaque famille signale toute l'hostilité de la foule.

A son tour, Gérard Bessette nous montre dans *Le libraire* que la ville et ses habitants représentent pour son héros l'illustration de l'orthodoxie mais aussi de l'individualisme. En effet, la monotonie et la gêne que ressent quotidiennement Hervé Jodoin montrent l'énorme pesanteur d'une réalité stéréotypée. Tout comme lui, Bérénice qui se trouve en porte à faux avec son entourage assume un goût pernicieux pour les ouvrages contestables :

Mon furieux goût de lire de mauvais livres vient de mon furieux goût pour l'isolement et le rêve. Dans un livre, on est seul. Dans un mauvais livre, il y a des meurtres, des cochonneries, tout ce que je souhaite au monde. (L'avalée, 229)

Le goût particulier de Bérénice va avec sa théorie révolutionnaire, attaque la servilité et constitue une sorte de violence pratiquée contre un modèle culturel et humain traditionnel. De fait, les seuls rapports qui se tissent entre elle et la société se marquent par le heurt devenu fréquent et inévitable. De plus, en refusant tout type de commerce avec les hommes, le personnage met en cause les fondements et l'intérêt de la sociabilité :

Je les vois venir avec leurs gros sabots. Ils ont quelque chose à me vendre. Merci ! Je n'ai pas besoin de rien. Repassez ! Quand vous repasserez, je manquerai pas mon coup. Je serai pleine de serpents et vous les lancerez à la figure. (L'avalée, 24-25)

En soulignant la position du personnage avisé, Ducharme a recours au langage familier qui réproouve l'hypocrisie d'une société dont la compromission semble foncière. Telle est la vérité révoltante que Bérénice a l'intention de « cracher à la figure » des autres, vérité aussi injurieuse et cinglante que le venin est âcre. En effet, l'individu semble entrer en conflit avec son environnement, « mi-cauchemardesque, mi-infernal »⁹⁴, contestant la fréquentation et convoitant la distanciation.

Par ailleurs, la représentation dépréciative de la société archaïque semble mettre en cause l'esprit, les comportements et les valeurs adoptées : conscience, honnêteté, probité, etc., se révèlent de fausses notions. Dans cette perspective, les écrivains dénoncent surtout sa

⁹⁴ Nous empruntons cette expression à Alain-Bernard Marchand, op. cit., p. 344

morale, et ce à travers les personnages qui sont censés être les gardiens de la morale. En effet, dans une communauté qui semble être conservatrice et misogyne, les gens de ferveur utilisent la foi et réservent l'église comme espace privilégié pour donner libre cours à leur perversion, telle la pédophilie. Nous allons nous référer à l'œuvre de Blais pour examiner ce rapport étroit entre les pratiques de viol et la libido qui n'a pour égale que la dévotion religieuse. Mais faut-il souligner que celle-ci est fautive et n'est qu'un prétexte pour satisfaire les pulsions.

L'idéal de la société passiste perd ainsi de sa crédibilité et la religion de son authenticité dans un texte qui dévoile des actes condamnables et qui met à nu la moralité des prêtres et des religieuses. Ceux-ci cachent en fait sous leurs « soutanes » des personnalités médiocres et des désirs enflammés, usant de l'autorité comme un artifice pour déjouer les soupçons. En ce qui concerne le noviciat, les pulsions entretiennent un climat favorisant la luxure :

Jean le Maigre avait en peu de nuits parcouru tous les lits du dortoir. Il se consolait que Pomme et le Septième, eux, au moins, dormaient du sommeil de l'innocence auprès de leur grand-mère. (64).

C'est en vérité à cause de cette figure qui défend les scrupules et la vertu que le poète est en proie à un pédophile, le Frère Théodule qui lui fait subir « le martyr du thermomètre » (Une saison, 72). Cette symbolique sexuelle traduit un comportement érotique barbare. Le viol des novices est au bout du compte celui de l'église. A cette image s'ajoute la métaphore du diable qui est révélatrice de la dépravation qui empoisonne le climat religieux. Monstrueux, le Frère Théodule symbolise la déchéance de la classe sociale qu'il représente :

C'est ainsi que le Diable commença à apparaître à Jean Le Maigre (...) Il entrait par la fenêtre du dortoir, émergeant de la lumière de la lune, avec sa robe noire (...) Jean Le Maigre se hâtait de faire son examen de conscience avant que le Diable ne se glisse dans son lit. (Une saison, 63)

Cette apparition nocturne et surnaturelle parodie celle de l'ange révélateur. La couleur des habits du précepteur lui confère une allure fantomatique voire funèbre. De fait, la dualité clair/obscur (« lumière/noire ») insiste sur le décalage entre l'apparence du noviciat et le cynisme et l'horreur qui y règnent.

Blais met ensuite à nu l'horreur des couvents et leur sordidité en les présentant comme un internat d'extrême morosité. C'est que dans leur séjour au couvent les filles sont sujettes à des relations sexuelles obligées avec les hommes d'église. Pauline est violée par le religieux, un acte contre lequel sa mère ne proteste pas, ce qui prouve la domination de l'église et la complicité de la vieille génération : « Ma mère fermait involontairement les

yeux, vers ma douzième années, sur les faiblesses malheureuses auxquelles ce prêtres s'abandonnait avec moi, contre ma volonté que nul ne défendait. »(Manuscrits, 69) Relevant de la perversité, le rapport prouve la violence de l'homme et l'abaissement de sa partenaire. L'attentat à la pudeur de la fillette connote l'immoralité de l'homme et l'avilissement de sa mission qui est une simple excuse au service de son intempérance. Héloïse, quant à elle, symbolise en fait la victime de cette mentalité. Poussée par sa grand-mère et le curé au couvent, elle finit dans une maison de plaisir d'où elle écrit à la vieille femme : « Dieu nous a toujours beaucoup éprouvés »(Manuscrits, 145) jetant ainsi le discrédit sur cette complicité coupable et remettant en question le système de valeur qu'elle a enfreint.

Une métaphore puisée dans la psychanalyse employée par Marie-Lyne Piccione pour déceler l'étendue du pouvoir pernicieux de l'Eglise sur cette société pourrait éclairer davantage notre propos :

Mère castratrice et maître à penser, elle est dirigiste et omniprésente : elle désigne les ennemis, établit les programmes scolaires et expurgeant jusqu'au Petit Larousse ; elle soigne, elle conseille, elle ordonne, félicite ou réprime, mais toujours véhicule une morale obnubilée par la peur du péché, et, singulièrement, la peur du péché suprême, l'impureté.⁹⁵

Ainsi, en se vouant aux dogmes et en faisant sienne des codes désuets ainsi qu'une morale artificielle, la société traditionnelle voue la communauté à la dégénérescence et bannit les solutions de sa libération.

De ce fait, on peut dire que l'étude du quotidien et la démonstration de la misère ainsi que l'interrogation des origines et le réquisitoire de la réalité expriment la volonté d'en finir avec un monde placé sous le signe du désenchantement, étouffant sur tous les niveaux et qui est surtout protégé officiellement par la répression. Il va de soi que les intellectuels québécois qui s'insurgent contre l'Ancien proclament un nouveau modèle plus ouvert qui tend notamment vers l'urbanisation et la laïcité.

Ainsi se concentre le travail littéraire sur la remise en question d'un régime normatif et d'un monde statique dont les rouages qui semblent bâtis sous la colonisation sombrent dans le passéisme et la corruption. Le catholicisme, la mentalité vieillie et tout le système qui les encadrent sont représentés comme un obstacle dans l'évolution de l'individu et de la communauté. C'est dans cette perspective qu'on montre l'inviabilité d'une société hiérarchique et l'invalidité des figures traditionnelles d'autorité. D'où la morale, les

⁹⁵ PICCIONE, op.cit., p.301

valeurs et les conditions de vie des années cinquante sont mis à l'index comme les anciennes mœurs et institutions sont en butte à un rejet systématique.

Mais outre son aspect matériel, le contexte décrit semble aussi rude ou ardu pour l'esprit qui embrasse le changement et envisage de percer, dangereux pour la pensée qui ose... L'écriture, à la recherche de la délivrance, semble naître de cette guerre, dans cette guerre pour être l'arme idéale qui se charge de transformer le destin collectif.

II- PLEHORE DES MAUX ET COMPROMISSION DES MOTS:

1- Conditions d'obscurantisme :

a- Décadence de l'école :

La critique de l'enseignement prend un espace privilégié dans la fiction québécoise moderne. Les écrivains notent des défauts d'enseignement chez leurs personnages. Le fils Courge est coupé du domaine de l'instruction dans la même situation qu'Alice Soissons et que Bérénice Einberg qui n'est « guère sortie de l'île pour aller à l'école. »(L'avalée, 58). Ces enfants sont tenus à l'écart par des parents incapables de prodiguer une éducation suffisante.

Pensant que l'école n'a aucun service à rendre (Une saison, p.17), le père d'Emmanuel va à l'encontre de l'éducation de ses fils. En effet, l'image de « ses champs déjà stériles »(Une saison, 73) nous renvoie, dans l'acception étroite, à un milieu familial inhospitalier, voire attentatoire à la germination et à l'avènement de la branche ouverte et érudite. La critique de cette position de la part de Blais est mise en lumière par l'emploi d'une locution qui trahit la non-adhésion du locuteur même à ce qu'il demande ou soutient : « Mais je ne comprends pas pourquoi ils ont besoin d'étudier, dit le père, dans sa barbe. »(Une saison, 14) La voix basse du père, qui parle « par phrases coupées »⁹⁶, reflète une position réfutable, une opinion qui ne tient pas la route.

En effet, si l'on se réfère au contexte, l'éducation obligatoire constitue la première condition de progrès. Toutefois, dans cette famille ce ne sont que les garçons qui vont à l'école. Les filles sont frustrées dans leurs attentes. À l'image des « chèvres alanguies dans la broussaille de leurs cheveux. »(Une saison, 134), ces futures femmes connotent l'aveulissement physique, moral et intellectuel dû à l'ignorance.

⁹⁶ Elaine D. Cancelon, op.cit., p.106

Chez Blais l'école est un milieu sinistre où les élèves n'apprennent que des leçons de dérèglement (fumer, voler, marchandage, relations sexuelles...) (Une saison, 87) Ce milieu semble ainsi favoriser l'errance ou l'égarement. L'écrivaine dénonce l'absence d'une pédagogie d'encadrement au service d'une bonne éducation civique et moderne. Elle nous montre que la déficience des méthodes adoptées amène à l'appauvrissement et à la dénaturation de la personnalité et de la morale (Une saison, 80).

La critique de l'école se fonde sur le parallèle entre la nonchalance des élèves et l'absentéisme de la maîtresse. En effet, si « l'idée de ne plus s'asseoir sur un banc de l'école (...) reconfortait » le Septième, l'institutrice « manquait l'école très souvent » (Une saison, 76) D'ailleurs, cette institution reflète la pauvreté matérielle et intellectuelle qui menace toute une génération. Un seul « cahier d'arithmétique » (Une saison, 83), un seul dictionnaire incomplet qui « s'arrêtait à la page 122 à la lettre H » (Une saison, 81), vont de pair avec l'ignorance de Mlle Lorgnette qui reçoit des leçons de Jean Le Maigre : « si Mademoiselle s'exclamait parfois sur mes connaissances, elle s'attristait de plus en plus sur les siennes » (Une saison, 81). Mme Casimir est encore pire avec ses faiblesses en conjugaison, ne sachant « pas conjuguer le verbe absoudre », allusion ironique à son incapacité d'enseigner. On note de même la mention de ses fautes de vocabulaire puisqu'elle « avait la manie de confondre verste, vestiaire et vestibule » (Une saison, 87).

Ainsi, l'incompétence et l'irresponsabilité caractérisent le régime éducatif dans un monde tiré vers la décadence. L'école est présentée comme un milieu déserté aussi bien par le corps enseignant que par les élèves : le lecteur se trouve face à une institution sur le point de « tomber en morceaux » (Une saison, 86). Or, la comparaison d'un lien entre la maîtresse de l'école et la proxénète ; d'un autre lien entre les prostituées et les écolières (Une saison, 161) montre la déchéance du système éducatif. A cela on ajoute la considération de la veuve Casimir comme une dame de foyer qui « ne levait jamais les yeux de son tricot » (Une saison, 87) et attendait un nouveau mariage.

Les conditions de l'enseignement des années cinquante nous paraissent insoutenables. À plus forte raison, les personnages chargés de l'éducation sont emportés par la révolte. Chez Blais la maîtresse « quitta l'école avant la visite de l'inspecteur » (Une saison, 86). Chez Godbout la « sœur Cécile avait fui avec le directeur. C'était sa révolution tranquille, elle avait balancé sa lapine par-dessus les moulins. Un volcan s'était éveillé sous ses jupons » (Les têtes, 99). La grogne populaire prouve le désenchantement face à l'inacceptable : l'enseignement décadent fait partie d'un régime pernicieux : « il n'y avait pas que les professeurs qui prenaient enfin goût à la liberté, une fringale s'était emparé de

la nation. »(Les têtes, 100). Tout compte fait, l'une des raisons de l'emportement qui éclate dans les années soixante est le vœu d'abolir un système éducatif obsolète, d'où la démolition de l'école dans l'œuvre de Blais (Une saison, 89)

François Galarneau réagit de façon similaire vis-à-vis de l'instruction obligatoire qui, comme son nom l'indique, ne favorise pas l'initiative et le perfectionnement de l'élève. Celui-ci quitte tôt l'école pour aller au travail en nous montrant l'aliénation inhérente aux programmes scolaires de son époque : « L'instruction obligatoire, c'est une idée de gens riches qui s'emmerdaient à se poser tout seuls des questions, sans toujours trouver la réponse... »(Galarneau!, 25) Inaccessible pour la classe populaire, inadapté à ses besoins, cet enseignement inégalitaire est sans horizons.

Ainsi, dans son cheminement vers l'inéluctable déclin, l'école perd son autonomie et sa réelle essence, elle est désormais inféodée à la religion. *Manuscrits de Pauline Archange* et *Le Libraire* nous montrent que l'église catholique contrôle et impose le contenu des programmes et met en place un enseignement dépassé. En effet, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* prouve que la vague cléricale se pose comme rédemptrice, mais ce n'est que pour aggraver la situation : « Au printemps, M. le curé baptisait la nouvelle école de repentir »(Une saison, 96).

Mais impossible de se corriger ou de s'améliorer dans les établissements contrôlés par la religion catholique car c'est là où l'enseignement semble irrémédiablement fourvoyé d'autant plus que les divers milieux d'apprentissage semblent interdire l'occasion de s'épanouir.

En effet, le lecteur de ces œuvres peut s'apercevoir que les différents espaces aménagés par l'état pour remplir des services sociaux sont symboliques de la dégénérescence et de la torpeur. Milieux clos, ces fondations révèlent avant tout l'oppression pratiquée par « les décisionnaires » et reflètent la rigueur du monde vécu sur tous les plans. De même, elles renvoient à l'impéritie et à l'avenir condamnée de l'intelligentsia, l'intelligentsia dévoyée du Québec duplessiste tel que Blais le conçoit.

En effet, la métaphore de l'Inquisition est employée pour révéler notamment la violence qui règne dans ces milieux où les personnages principaux ne réalisent aucun vrai progrès. Présenté comme un cimetière, l'orphelinat est dominé par la pourriture, le froid, l'obscurité et la voix du directeur qui, en « exécuter des termes de la Haute Justice », étale son caractère impitoyable :

Lui, était plus habile à nous tordre le cou. Tous le craignaient, lorsqu'il ouvrait la bouche. Il parlait de la justice de Dieu, et de son devoir de sauver la jeunesse perdue. (Une saison, 94)

Ce discours narrativisé est d'un contenu ironique, il tend à persifler une pédagogie qui ne fait que justifier le mal. Ainsi « la misère physique entraîne inévitablement la douleur morale fanatiquement convoitée par les faux préjugés de l'Église supposée justicière qui, en revanche, engendre un climat d'obscurantisme propice à sa souveraineté »⁹⁷. Par ailleurs, sous l'influence de la maltraitance et de la peine, les enfants passent pour de vrais meurtriers :

Nous avons beaucoup d'idées pour les punitions et un grand besoin d'exercer (notre) vengeance sur les plus faibles que nous (...) nous avons l'intention de faire de grands massacres autour de nous. (Une saison, 96).

L'agressivité et la détresse font des enfants des martyrs, mais aussi des coupables : la maison d'accueil, censée prodiguer des attentions et une bonne éducation, paraît au contraire empoisonner la vie et la nature des enfants en leur inculquant des comportements violents et belliqueux. La métaphore de la raison du plus fort montre que la férocité devient une manière de vivre et de communiquer, une seconde nature : « ce n'était pas un orphelinat, c'était une jungle »(Une saison, 93) nous dit Jean Le Maigre qui se trouve obligé de se transformer comme le Septième en criminel. Leur « alliance de diables » (Une saison, 23) traduit le côté maléfique du dirigisme et d'une formation inappropriée.

Mieux encore, ces établissements sont incapables de combler même les besoins substantiels des enfants ; ils sont donc emblématiques de l'insuffisance et de la précarité des conditions. En fait, l'orphelinat représente le milieu où les personnages les plus démunis expérimentent toutes les privations. Blais souligne que c'est un espace misérable : la répétition insiste sur l'aspect routinier d'un repas unique et tourne en dérision sa pauvreté nutritive : « Ce soir-là et les autres soirs, Jean Le Maigre mangea de la mélasse, et encore de la mélasse, et encore de la mélasse (...)»(Une saison, 63) Si « être dans la mélasse » signifie « tomber dans une situation pénible et inextricable » et si « mélasse » nous rappelle phonétiquement « mets » et « las, lassitude », cette insistance est employée par Blais afin de nous suggérer la cruauté du destin et l'infélicité qui tourmentent ses personnages.

Blais défend dans ce contexte ses personnages contre l'emprise des organismes et des administrateurs en brossant un tableau d'une extrême noirceur autour des institutions de l'époque à savoir la maison de correction : « recevant de notre père un châtiment à la grandeur de notre acte, nous partions pour la maison de correction », déclare le poète de Blais dans *Une saison* (89). Apprenant tout type de fraude et souffrant de tous les maux

⁹⁷ Alain-Bernard Marchand, op.cit., p. 346

dans le « *Foyer des enfants perdus* » (Une saison, 90), les personnages d'*Une saison...* connaissent la défaite et l'affliction « dans ce trou » (Une saison, 93) qui est la métaphore de la maison de correction où le poète et son frère, appelé le Septième, se trouvent retenus dans une espèce de « piège à rats (...) Plongés dans la nuit éternelle » (Une saison, 90). Ainsi, mettre les enfants sous la pression et la torture, leur intimer des ordres et les obliger à se soumettre fait de cet espace l'emblème de sujétion et d'anéantissement.

D'ailleurs, la maison de correction est symbolique de l'indigence : le Septième et Le Maigre doivent y souffrir « trois jours sans pain et sans eau » (Une saison, 90). Une « trinité » tragique dont le personnage se plaint dans un rythme ternaire en hurlant d'angoisse : « j'avais peur, j'avais faim, j'avais soif » (Une saison, 92). Tout « l'avoir » qui emplit l'univers du personnage souligne le tragique du dénuement matériel et montre un état d'esprit et une psychologie hantés par la frustration.

Par ailleurs, le rapprochement entre le catéchisme d'« un jugement dernier » et ce « séjour préliminaire » amène à considérer celui-ci comme l'espace-temps où s'amorce la sanction. La clôture de cet espace est à interpréter alors à la lumière du dogmatisme et de l'étroitesse de l'esprit qu'on lui impute : le prosélytisme et l'intoxication véhiculés par le discours dominant représentent en fait un moyen d'entretenir le peuple dans l'ignorance et l'aliénation, d'où la représentation de ces différents milieux comme de véritables établissements pénitentiaires privant les individus de leur liberté et entravant leur droit à une vie ordinaire ou correcte.

b- L'enfermement :

La littérature interagit avec l'espace car le discours littéraire est par essence dialogique, ou mieux « interpellatif », si l'on peut parler ainsi, et l'espace expansif qu'il lui faut pour naître et pour se répandre est de première nécessité. Or l'espace, aussi bien celui des événements et de la mobilité des personnages que celui de la germination de ce discours, est encastré dans des cloisons. En fait, le premier phénomène qui attire l'attention se rapporte au fait de constater que livre, lecture et écriture paraissent condamnés à l'emmurement. La lecture se passe dans un milieu bas ou souterrain : sous les comptoirs (*Manuscrits*) ou sous la table, sous les jupons de la grand-mère et dans la cave (*Une saison*). L'écriture est pratiquée, quant à elle, dans l'enfermement : chez Aquin et Beauchemin (en prison), chez Roy et Soucy (au grenier et dans le caveau puis dans la queue de chameau) alors que pour Godbout, Tremblay et Blais elle se fait entre l'auto-

cloisonnement et le lit de malade. Chez Bessette, plus prégnante est la situation du livre placé à l'arrière-plan dans un milieu sombre et poussiéreux :

Le capharnaïm est ventre mais aussi caveau. L'air y est glacial, la pénombre et la poussière y règnent. Pour Jodoin, contrairement aux paroissiens de Saint-Joachim, l'endroit n'a rien d'une source de plaisir. C'est le lieu sinistre d'un traumatisme oublié, d'une terreur latente ; le dépôt où gît le ferment de cette «vase alluviale psychique» que Marin agitera pendant tout un semestre, et où prend racine la «langue dans sa splendeur originare» {Le Semestre) que les anthropoïdes auront pour mission d'explorer. Derrière la porte que déverrouille Jodoin, c'est l'espace des livres, de l'être interdit qui s'ouvre (...)⁹⁸

Les mots clefs pour décrire cette situation nous semblent : « rabaissement » et « enterrement ». Le noir des ténèbres caractéristique du milieu et qui semble couvrir les piles de livres menace de pénétrer le sort de l'écriture et celui de l'écrivain condamné à l'incarcération.

D'ailleurs, dans les textes auxquels on a affaire, le milieu d'habitation est proche le plus souvent d'une prison. Dans *L'avalée des avalés*, Bérénice affirme : « L'abbaye est à chat mort. Je n'aime pas y vivre. Je n'y vis qu'en attendant, qu'en latence. » (*L'avalée*, 34) La haine et le désir de grandir travaillent la fille impatiente de quitter son milieu où elle ne partage rien avec personne, où elle est dépaycée. D'ailleurs Bérénice est en mal être perpétuel : elle se présente comme « l'avalée des avalés », celle qui est dévorée et enfermée.

Quant à Beauchemin, il situe l'action de son récit en plein milieu de la forêt, une jungle qui contraste par sa vastitude avec l'idée de la détention. Mais c'est là que le père «enferme» son fils tant il craint de le voir fréquenter le village : « Cette obsession tenait à sa crainte, justement de me voir gagner le village, de me mêler aux populations et adopter à la fin leurs us et conduites. » (*Le jour*, 57).

L'isolement va de pair avec l'incarcération. En effet, symbole d'une civilisation étouffante, la prison est une menace qui plane sur l'imaginaire québécois. Car la détention reflète une profonde angoisse communautaire liée à la réalité du Canadien français colonisé. Elle est l'ennemie du rêve de conquête et de la volonté révolutionnaire comme nous le montre Hubert Aquin.

Impossible pour ces personnages d'échapper à la claustration qui s'impose à eux. L'emprisonnement est l'issue de la révolte du fils Courge sanctionnée par un meurtre : il passe d'une prison à une autre plus étroite : « en chambrette barrelée, avec fenêtre

⁹⁸ Louis Hamelin, *Dans le ventre du récit* (lecture de Gérard Bessette), *Voix et Images*, vol. XX, n° 2 (59), hiver 1995, p. 443

semblablement grillée. » (Le jour, 148) Dans le même sens, le narrateur de *Prochain épisode* est incarcéré dans la prison de Montréal puis transféré dans un institut psychiatrique : « je suis désespéré. On ne m'avait pas dit qu'en devenant patriote, je serai jeté ainsi dans la détresse et qu'à force de vouloir la liberté, je me retrouverais enfermé » (Prochain, 27). L'emprisonné n'est pas que détenu dans l'espace, il est en plus en proie à ses tourments. L'opposition entre l'extérieur rêvé et l'intérieur ennuyeux n'est que la métaphore de la rupture qui anéantit l'être. Cette vision participe au déchirement du narrateur séquestré derrière «une grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé »(Prochain, 8).

Enfin, notons que la prison est présentée comme une fatalité à laquelle la volonté des protagonistes ne peut résister. Elle est ainsi inscrite non seulement dans leur parcours mais essentiellement dans l'infrastructure de leur réalité. L'impossibilité de la déjouer renvoie à la difficulté de changer la face des choses : comme l'espion de *Prochain Episode* espérant le retour de l'ère révolutionnaire et l'évasion pour agir, le personnage blaisien cherche en vain la fuite : « je tentais à chaque fois de m'évader avec le septième pendant que les grands aux cheveux jaunes se vautraient dans les ordures pour tirer quelque reste de nourriture de la poubelle du directeur. Mais à chaque fois nous avons été ramenés à l'Institution et sévèrement punis pour notre audace. »(Une saison, 95).

Partant, la prison, sorte de “purgatoire officiel” derrière lequel se profile l'image des décisionnaires intransigeants, présente la volonté d' « institutionnaliser » les individus, de les récupérer dans le système qu'ils contestent à défaut de les ramener dans le camp des vaincus. Le fils Courge intègre en prison l'« école accordée à ceux d'entre les fripons qui ambitionnaient au-dessus de leur condition vulgaire. »(Le jour, 148-149) Car celui qui se débat comme un fauve ou un rapace pour sa liberté morale, avec tout ce que mot peut signifier, se trouvant privé de sa liberté physique – donc incapable d'agir – ne pourrait finir que par s'habituer à ses cloisons et oublier ses revendications. Tel est le scénario esquissé par le « dominant », tableau synoptique que l'auteur québécois révèle et vise à contourner.

2- Stratégies castratrices :

a- La parole empêchée :

D'abord, on peut analyser le silence comme une réglementation institutionnelle et une conduite imposée à l'individu. Son adoption par le personnage se traduit à travers

l'apparition d'une autocensure extrêmement vigilante dans un monde où l'on risque de se compromettre. Ainsi dans son cadre professionnel, comme à la taverne, le héros de Gérard Bessette côtoie des personnages muets comme lui mais qui s'épient tout de même : « ma taciturnité ne le cède en rien à celle de Mlle Morin (..) » (Le libraire, 27). Le silence apparaît alors comme une nécessité chez des personnages soumis à la structure intellectuelle de la société. Pour Hervé Jodoin, cette attitude peut paraître en contradiction avec son statut de provocateur, de libraire appelant à l'émancipation de la parole.

En vérité, distingué par ses idées séditieuses, conscient de la difficulté d'être compris, il opte pour le mutisme comme une stratégie communicative consistant à ménager son discours et à dire le moins : « j'étais honteux de ma tirade ; honteux d'avoir perdu pied ainsi. » (Le libraire, 48) L'adjectif répété met en valeur l'auto-condamnation : la parole est donc perçue comme un acte osé car les opinions sont un secret dont la révélation est une désobéissance à l'ordre. Mais l'attitude de détachement développée ici par Bessette traduit la naissance du mouvement indépendantiste à la fin des années cinquante qui allait inspirer tous les successeurs et marquer les débats politiques ultérieures entre le Canada et la province du Québec.

Blais ouvre *Une saison dans la vie d'Emmanuel* sur le motif de la naissance et en parallèle sur le topos de la récrimination. Porteuse des germes de la révolution, cette génération est en butte à l'oppression : « ne crie pas, de quoi te plains-tu donc ? Ta mère est retournée à la ferme. Tais-toi jusqu'à ce qu'elle revienne. » (7) Outre cet acte de répression, l'aïeule agit sur son « protégé » avec son ton imposant qui va marquer toute l'œuvre. Dans ce sens, Gilles Marcotte écrit :

Dans quel guêpier sommes-nous fourrés ? D'où vient cette grand-mère acariâtre, récriminante, apitoyée sur ses propres misères, et qui accable de reproches un bébé qui vient de naître ? Où sont le père et la mère ? (Absents dans ces (...) premiers paragraphes, ils le seront moralement, tout au long du roman.) La famille est tronquée, réduite au face à face de cette vieille femme impossible et d'un bébé « né sans bruit » (étonnant ça), présenté d'entrée de jeu comme un interlocuteur valable⁹⁹

La remarque de Gilles Marcottes, bien qu'elle soit judicieuse, omet de mentionner l'institution d'une domination sur la base d'un discours univoque. En effet, nous voyons dans le statut d'Emmanuel non « un interlocuteur valable » mais un « auditeur passif » car aucune interactivité ne semble envisageable dans ce couple où les lois de puissance effacent toute trace de communication réciproque. De ce fait, l'on peut estimer que le

⁹⁹ *Le roman à l'imparfait*, op.cit., p.12

pouvoir de la femme se trahit dans cette prise de parole inaugurale. « En effet, Antoinette prend la parole dès le début et, jalouse de sa puissance, tente de faire taire l'expression déjà révoltée d'une nouvelle génération (...) Si Emmanuel doit se taire, c'est pour mieux écouter sa grand-mère qui exprime son désir de domination par la parole. »¹⁰⁰ Réduire l'enfant au silence exprime la volonté de lui inculquer le comportement d'un personnage soumis. L'opposition aux cris de l'enfant vise à le mettre sous le joug du tuteur, personnage assoiffé de pouvoir.

Dans cette famille nombreuse, personne n'a accès à la parole hormis, bien entendu, ceux dont la puissance est affirmée. Aussi constate-t-on que le mutisme obligé est une voie de servitude et concourt à la mutilation de l'homme. De fait, ces enfants qui « regardent silencieusement. » (Une saison, 13) sont dès lors sur une pente fatale. En bref, « tout se passe comme si cette jeune génération, privée de la parole, ne peut que se laisser manipuler par une société qui les exploite et où ils n'auront aucun pouvoir »¹⁰¹

Cependant, l'acceptation de l'ordre établi va de pair avec le silence. Dans *Une saison*, les conditions invivables sont d'une importance qui devrait exciter les protestations. Or, vaincue par des forces colossales, la mère passe son mécontentement sous silence :

Sa mère écoutait gravement. Elle levait parfois la tête avec surprise, sa lèvre tremblait, elle semblait vouloir dire quelque chose, mais elle ne disait rien. On l'entendait soupirer, puis dormir. (Une saison, 15).

La dualité crescendo/decrecendo exprime la domination de l'autocensure. En effet, ce dilemme ou cette alternative hésitante entre la tentation de parler et la résignation au mutisme finit dans un « soupir » fort éloquent.

Ne pouvant faire face à l'ordre, la mère formule ses aspirations dans cette expiration, son mélancolique connotant des vœux qu'elle ne peut avouer. Or, la désespérance, la chute et l'insuccès liés au silence sont évidents comme le montre l'action finale « dormir » suggérant l'engourdissement inévitable. De là le recours de Marie-Claire Blais à l'oxymoron (« ce signe de protestation silencieuse »)(17) notant que toute dissension ou tentative de lutte finit par avorter.

Le texte de Soucy souligne le caractère mystérieux du père toujours « taciturne comme le bouc ». L'opacité se renforce par la réclusion ou la stratégie de clôture et participe à la fortification du pouvoir. En fait, ses projets, ses pensées et ses sentiments sont habilement voilés : ce personnage creuse un abîme infranchissable entre lui et son entourage pour

¹⁰⁰ Elaine D. Cancalon, op.cit., p.105

¹⁰¹ Elaine D. Cancalon, op.cit, p. 109

mieux se protéger. En effet, « il n'était jamais explicite (...) il fallait toujours tout deviner avec lui, rabouliner des bouts de phrases avec d'autres »(151). Perdu dans le vague de son discours, entravés par l'implicite et le flou, les enfants se trouvent incapables de pénétrer les secrets de leur père ou du moins d'interagir avec lui. C'est ainsi qu'il les prive de toute possibilité de discuter ses décisions ou de toute chance de réclamation. Ainsi se justifient la peur et la tendance au mutisme chez la narratrice comme le montre le refrain de l'expression d'avertissement : « Père exigeait le silence absolu (...) gare aux horions. »(La petite, 59) Se refuser à la communication et défendre aux autres de parler est une forme de censure et de négation d'autrui.

Cette stratégie trouve son illustration dans le caractère mystérieux du père Courge : « Qui sait ce que père, lui devant notre feu, méditait et se retenait de dire ? » (Le jour, 23) Qui dit silence dit impuissance : le fils Courge s'assimile à un oiseau taciturne et solitaire, mais le personnage paraît accepter le mutisme, le considérant comme sa réelle nature :

Aussi, fus-je ressemblant, ces soirs-là, au hibou en sa nuit noire, préférant le silence des ombres au bruit âpre des maigres paroles. On eût dit que j'attendais d'être instruit de vocabulaire, comme si je savais déjà que Le jour viendrait où les choses et le monde trouveraient en ma bouche plus amples traductions. (Le jour, 23).

L'antithèse « silence, bruit » et l'expression « maigre parole » se joignent au champ lexical des ténèbres pour montrer à quel point le silence paraît l'emporter dans l'univers psychomental du narrateur. Ces attitudes adoptées par les parents sont donc transmises aux enfants : « lorsque j'aperçus mère, venant à moi en silence, comme il est coutume pour les morts (...) peut-être afin de m'accorder le plus possible au mutisme des défunts. »(Le jour, 26-27) Sous la plume de Beauchemin le silence devient synonyme de la mort. Autrement dit, non seulement l'abrutissement mais la néantisation du personnage sont tributaires de son attitude (négative) à l'égard de la parole. Dans cette perspective, le romancier use d'une image séduisante dans laquelle se superposent le registre de la vivacité et celui du silence mortel : «mère est triste parce que vie est timbre, et note, et musique et embrassement, cependant que mort est silence, et mutisme, et délaissement, et désolation. »(153) L'antithèse entre le champ lexical de l'art musical (sonorités, respiration, mouvement, vie, joie, fête) et celui de l'étouffement (abattement, morosité, tristesse, anxiété) montre que la voie ouvrant sur la vie et sur le bonheur s'entrepren dans le bruit : l'expression, le remuement, le déchainement et la révolte.

C'est pourquoi l'écriture, dans sa pratique stylistique et structurelle, attire l'attention du lecteur sur la centralité du silence. Les écrivains usent de la prolepse ou de l'anticipation et

de la fonction prédicative du langage pour associer le silence à l'écroulement. En effet, le mutisme est le signe d'un péril imminent et inéluctable. Dans *Prochain Episode*, il prédit la fin de l'espion, les menottes en mains, dans l'église : « le silence à l'intérieur avait quelque chose de terrifiant : j'étais soudain pris à la gorge par le mystère de cette forêt qui m'envoûtait » (Prochain, 163). Le narrateur a recours à l'antithèse « terrifiant, m'envoûtait », à la redondance « silence, mystère » qui corrobore le champ lexical de l'imprévu « quelque chose, intérieur, forêt, soudain », celui qui s'accorde avec la forme passive « pris par » pour exprimer la subordination au piège du silence.

Car le silence démontre la sujétion de l'homme à une puissance qui le dépasse : « M et moi nous avons le temps de changer un regard désespéré mais pas un seul mot (...) nous sommes sortis par l'escalier de la rue Saint-Sulpice, les menottes aux poignets » (Prochain, 163) Navré le narrateur d'Aquin semble être réduit à la dernière extrémité par le silence. Sa fougue cède la place à la consternation : le moment de sa capture le mène tout droit au supplice comme le suggère une lecture anagrammatique du nom de la rue dans laquelle on le dirige (Saint-Sulpice). « L'escalier » est dans ce sens évocateur d'une descente aux enfers, seule issue prévisible pour un homme qui a mains et langue enchaînées.

Pareillement, le silence et la mort sont étroitement liés dans *l'Avalée des avalés*. Bérénice use de la restriction et de la forme passive au début de son discours pour prédire la mort de son amie. Elle écrit : « La rue est saisie d'un de ces silences éclatants qu'on ne peut trouver qu'en montagne (...) soudain, une auto sort à reculons d'un sous-sol, surgit vivement à la hauteur de Constance Chlore (...) » (L'avalée, 225). Ainsi comme chez Aquin, l'alliance verbale : « silence éclatant », et le champ lexical de l'imprévu « rue, montagne, auto, à reculons, sous-sol, surgit » montrent qu'il s'agit du calme qui précède l'orage : l'étrangeté de l'espace et l'ambiance sereine annoncent la chute du personnage.

La dimension funeste du silence apparaît plus envahissante et carrément tragique dans *Manuscrits de Pauline Archange* où la prédiction est dotée d'une valeur apocalyptique. Notre monde semble sous l'emprise des ténèbres comme le prouvent le lexique de l'obscurité et les questions rhétoriques

Mais qu'est-ce que l'enfer ? Est-ce ce bourdonnement fou de la peur à mon oreille quand je crois entendre gémir les damnés, dans le silence du dortoir, ou la crainte d'un châtiment plus obscur sur la terre ? (Manuscrits, 161)

Ce silence religieux se répercutant dans les dortoirs est appuyé par le registre de la peine : « enfer, damnés, châtiment » et celui de la panique « fou, peur, crainte » donnant lieu à un tableau d'une extrême violence. En plus, l'opposition sémantique entre la prépondérance

du mutisme et la voix « entendre, gémir, bourdonnement » sert à décrire une souffrance paroxystique. Le Québec est, selon cette topique, enlisé dans un gouffre noir semblable au « royaume des ténèbres, royaume des ombres », étranglé par un pouvoir dont l’emblème est la répression meurtrière.

b- L’interdiction du savoir :

La maltraitance se conjugue dans ces textes avec la réprobation du discours littéraire qui paraît non seulement convoité, mais aussi nécessaire à l’évolution et à la métamorphose des personnages qui sont en quête d’échappatoire. En fait, l’écriture et le livre font partie de l’interdit dicté par un obscurantisme qui voit dans l’écriture une pratique dangereuse. La posture des pères des narrateurs, en l’occurrence, se caractérise par l’acharnement à désamorcer les talents naissants.

Pauline Archange se plaint d’un entourage insoucieux de ses besoins intellectuels : le ton pathétique auquel elle a recours traduit l’appui que l’écrivaine apporte à sa déploration : « J’aurais lu trop peu de livres et personne ne songe à en acheter pour moi. »(Manuscrits, 155) L’expression quantitative suivie de la négation accuse les parents d’incurie. En effet, la passion de lire et le désir de se former sont entravés par un mépris général et une déconsidération des enfants et de leurs capacités : « Vous êtes trop p’tites, vous comprenez pas, et pis vous savez même pas lire... »(Manuscrits, 47).

Abstraction faite du locuteur ou de l’acteur et du milieu, ce qui nous importe ici c’est le geste et sa signification : confisquer le livre est un acte de castration intellectuelle comme le prouve cet énoncé :

Plus tard, elle attendra la nuit pour s’emparer de nos journaux intimes, de nos cahiers de poèmes. Pourquoi aurions-nous le droit de rendre fertile notre paysage intérieur, le droit de penser et de vivre, quand elle, depuis son entrée au couvent, a renoncé à toute espérance, à toute vanité ? (Manuscrits, 97)

Ce discours cultive le sous-entendu : la fausse question qui régit la deuxième phrase nous pousse à déchiffrer la controverse autour de concepts antinomiques : l’isotopie de l’obscurantisme (« couvent, intérieur, entrée, renoncer, nuit, intimes ») s’oppose au second pôle rattaché à l’épanouissement (« journaux, poèmes, paysage, droit, penser, vivre »). L’antinomie se tisse autour de la périphrase verbale à double entente impliquant la transformation ou le passage de la première phase à l’autre, la meilleure: « rendre fertile ». En effet, cette expression fait allusion à la stérilisation pratiquée par « elle », la Supérieure, sur le « nous », les pensionnaires.

Pour avoir le dessus et prouver du même coup leur prééminence, les responsables de l'instruction ne se limitent pas à imposer un type d'éducation déterminé, mais ils imposent aussi le support didactique ou pédagogique : « Elle m'enlève, un à un, les livres que m'apporte Mlle Léonard (...) Ce n'est pas un livre pour vous, lisez plutôt *l'Imitation de Jésus-Christ*. »(Manuscrits, 165) Le livre décrété relève d'un enseignement catholique dans les deux sens du mot. L'ordre hautain rejoint le sens du titre (« imitation ») pour renvoyer à une morale et un comportement conformistes.

Le rejet du livre exprime l'acharnement et l'intolérance de la censure. Ducharme confère au père le statut du censeur, interceptant, lisant et détruisant les courriers que Bérénice adresse à Christian (L'avalée, 185). Par conséquent, cet oppresseur rejoint la position de la mère dans *La Voix des Étangs* qui ne paraît pas consentir à l'orientation de sa fille et qu'on peut considérer « comme emblème de ce qui fait barrage à l'émancipation féminine. On voit alors apparaître l'autre face du personnage maternel, la face sombre et réductrice, qui encourage le statu quo. »¹⁰²

Une saison dans la vie d'Emmanuel expose cette idée plus explicitement à travers l'image du père défavorable au livre. Avoir un enfant lettré et intelligent accable le père de haine et motive en lui l'acharnement sur l'œuvre produite : « Je vais brûler son livre, dit la voix du père. Je te dis Grand-Mère, nous n'avons pas besoin de livre dans cette maison. »(Une saison, 16) la proscription va jusqu'à la menace du feu, mais l'acte de brûler ici est contre-révolutionnaire.

Grand-Mère Antoinette de son côté défend les valeurs qui déjà n'ont plus cours :

Dans les plis amers de ma retraite, j'écrivais de fiévreux poèmes que ma grand-mère brûlait à mesure lorsque son tremblant regard tombait sur les mots passion et amour et luxure. Elle coupait toujours le cou au mot luxure, mais le mot honneur lui arrachait des soupirs de satisfaction. (Une saison, 97)

L'antithèse mise au centre de cet énoncé met l'accent sur l'opposition entre la tendance provocatrice de l'écrivain et la réaction intransigeante à l'encontre de son œuvre. Encore mieux, le traitement « discriminatoire » des mots montre une attitude fanatique vis-à-vis de l'écriture.

Cette autorité étriquée est mise en cause à partir du constat de son aspect arbitraire : « ce n'était pas chez *Treffé* que l'on m'accusait de mener ma compagne d'immoralité, mais à la librairie de Léon Chicoine » (Le libraire, 121) La rectification dévoile le décalage dans

¹⁰² Nicole Bourbonnais, *Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix*, Voix et Images / 46, automne 1990, p.106

l'exercice de la censure : la dépravation, pourtant vraie dans le comportement d'Hervé Jodoin, n'est pas objet de blâme autant que l'est la vente des livres. Le Curé attaque la librairie au nom des principes catholiques interdisant les livres préconisant l'ouverture d'esprit. Pour comble, son pouvoir se révèle incontestable puisqu'il parvient à ruiner l'univers du livre : la librairie fait banqueroute et le narrateur renonce à l'écriture.

L'écriture qui perd son essence ou le livre qu'on perd une fois pour toutes, deux dangers de même nature auxquels se trouve exposée la littérature au Québec. Les écrivains exploitent ce thème dans le but de montrer leur angoisse quant au sort de leur œuvre. En effet, chez Godbout, le discours de l'auteur est modifié par la secrétaire qui prétend avoir droit à l'intervention. (D'amour, 156). L'œuvre défigurée nous renvoie à une réalité altérée et corrompue, en l'occurrence le sophisme qu'on impute aux autorités qui usent du langage pour travestir la vérité. Ainsi, la littérature qui subit ces dommages déplore la condition de l'intellectuel restant toujours à la marge.

En outre, quand on perd son livre, c'est toute une vie qui risque de se perdre, c'est le talent et l'ardeur de la jeunesse qui sont gâchés. Mais quand le poète meurt ou disparaît de la société, tel Jean Le Maigre, « devons-nous (y) voir la perte du pouvoir créateur? Et sur le plan sociologique, un peuple qui perd son droit à la parole, qui n'a plus ses propres contes à dire, n'est-il pas un peuple qui perd son identité? »¹⁰³

Parallèlement au sort incertain et précaire des personnages, l'avenir de l'écriture s'annonce flou et menacé. Cette situation, où les certitudes de l'intellectuel disparaissent, reflète, plus que dans tout autre contexte, les inconvénients du paysage culturel et politique québécois de jadis et d'aujourd'hui. La preuve est dans l'anticipation colorée de pessimisme prononcée par Le Maigre qui en dit long sur le sort des poètes et des artistes surtout sous le régime oppressif de Duplessis :

Je laisserai derrière moi des reliques qui pourriront dans la poussière, la poussière des temps, si l'on veut – car à part notre cher curé, et le frère Théodule qui me fait subir en ce moment le martyre du thermomètre... qui donc pourrait lire ma prose en latin ? » (Une saison, 72)

Cette expression d'angoisse nous semble légitime car l'avenir de la littérature semble de plus en plus désenchanté. Le découragement de l'écrivain devant la persistance des conditions désavantageuses se manifeste dans la dévalorisation du livre. Considérons l'attitude d'Hervé Jodoin face à l'interrogation de Nault : « tu aimes toujours les livres ? me demanda-t-il. Esquissant une moue d'indifférence, je lui déclarais que les livres brûlait

¹⁰³ Elaine D. Cancalon, op.cit., p. 110

moins longtemps que le charbon, mais que faute d'autre combustible, il m'arrivait de m'en servir » (Le libraire, 23) Quoi de plus déplorable que ce type de comportement d'un écrivain qui réduit en cendre son arme ! Or, Jodoin a renouvelé sa confiance dans l'écriture, mais son expérience s'est déroulée en parallèle à une autre démontrant le triomphe du passéisme, du fanatisme et de la censure. Sa déception finit par le renoncement et la quête d'un véritable espace ou moyen de divertissement : direction Montréal, symbole du pouvoir central et de l'attraction ou de l'influence anglophone. La nouvelle destination fait alors allusion à l'écrivain qui finit par se ranger du côté du plus puissant.

Dans le même sens Soucy montre, par effet de paradoxe, que l'écriture ne paraît se réaliser que par sa propre destruction. En d'autres termes, l'ouvrage n'a pas de sens tant qu'il ne peut pas servir la cause de son créateur et ce service ne peut être rendu que par la disparition de l'écrit. La fonctionnalité et le pouvoir de l'œuvre littéraire sont donc tributaires de sa fin, fin au triple sens du terme : le but du projet littéraire, l'achèvement du récit, la néantisation de l'ouvrage. Ces trois conditions, organiquement liées, justifient l'acte d'écrire chez Soucy.

« Il n'y a pas de fumée sans feu », la narratrice répond donc à l'écriture du feu par la mise de sa propre écriture au feu. Si elle n'a pas choisi la vie offensante dont son père a esquissé l'itinéraire, elle a désormais le pouvoir de détruire tout ce qui la retrace : « quoi qu'il en soit mon bouc à moi, ce sera cet évangile de mon enfer, que je brûlerai avec la planchette, ce sacrifice aura la vertu de ne faire mal à aucune bête » (La petite, 177). Ainsi la planchette nous renvoie à la « planche de salut », synonyme d'ultime recours : l'œuvre est alors considérée comme un « testament ». Condamnée cependant à une perpétuelle détresse, l'héroïne voit dans son œuvre l'incarnation la plus saillante de sa disgrâce : « testament satané » (La petite, 175). L'exaspération face à l'écrit prouve la désespérance définitive.

A ce stade, nous sommes en mesure de nous interroger sur la valeur d'une écriture stérile et volontairement étouffée en nous demandant si la fille est un véritable écrivain. L'origine même de cet écrit n'est pas fiable puisque l'œuvre perd toute marque d'existence. Et « Ce que nous croyons lire, grave malentendu, n'est jamais en fait que notre propre pensée, projetée sur les pages enluminées de son grimoire »¹⁰⁴. Ce n'est en fait que par une convention que l'œuvre nous parvient et ce n'est que *dans la tête* de la narratrice que tout

¹⁰⁴ Ibidem.

se déroule et que lecteur lit une histoire. Ce subterfuge auquel l'écrivain a recours restitue la subjectivité certes mais il ôte à l'acte d'écrire sa matérialité.

Ainsi, si l'écriture reste somme toute incapable de se détacher de l'autorité, sacrifiée et dégénérée en cendres, on verra, par la suite, que c'est plutôt l'écrivain qui se montre disposé à immoler sa vie pour sauver le livre et en faire la consécration. Enfin, Soucy suggère qu'écrire c'est détruire : une symbolique de l'écriture transgressive – aussi bien de ses propres codes que de ceux qui régissent l'univers objectif de l'écrivain – qu'on tâchera d'explicitier.

Bref, « c'est la thématique de l'impuissance » qui marque l'ensemble de l'intertexte, le « roman la Révolution Tranquille » à l'avenant du « roman post-moderne » comme le signifie la jolie formule ternaire énoncée par Marie-Lyne Piccione : « impuissance à vivre, impuissance à écrire, impuissance surtout à s'arrêter d'écrire »¹⁰⁵. Voilà le vertigineux paradoxe dont le premier versant – qu'on vient de traiter – enclenche la créativité abondante mais aussi subversive et libératrice.

¹⁰⁵ Piccione, op.cit., p.230

Chapitre2 : LE MOTIF DE L'ECRITURE : UN CONTREPOINT

I- L'ECRITURE COMME ANTIDOTE :

1- La vocation littéraire des protagonistes:

a- L'atelier d'écriture :

L'univers québécois est peuplé d'individus aptes à manier la plume et à faire bon usage du mot et de la langue. Les écrivains prêtent ainsi leurs plumes à la société entière à travers ces personnages qui font partie de divers milieux. Enfants ou adultes, employés ou non, ils ont tous en commun « la fièvre d'écrire » une parole retentissante et novatrice.

D'abord, soulignons que l'écriture est innée, associée à l'être et à l'existence des personnages. Ainsi, est-elle leur vocation. En effet, naître écrivain au Québec, c'est être porté à communiquer, et à corriger le monde. La naissance dans une ambiance hostile justifie l'orientation vers la littérature. Jean Le Maigre, l'exemple du personnage-écrivain malheureux est proclamé dès le premier moment « poète, une future vocation » (Une saison, 68). Aussi se présentera-t-il pour les autres qui le contemplaient « en silence » comme un porte-parole.

L'écriture est inscrite dans l'itinéraire du personnage, définissant son sort et sa fonction. En revanche, la conversion à la littérature n'est pas imposée ; elle s'offre comme le principe distinctif d'un « élu ». En outre, montrant une prise de conscience à l'égard de sa situation, cette (pré)destination suppose l'évocation d'un autre avenir. Cette idée est mise en valeur par la forme verbale et l'enjambement :

*J'aurais des apparitions, les saintes me parleront dans mon sommeil et les anges,
ah !
Les anges
D'or et de fleur
Couronneront mon front (Une saison, 66-67)*

Généralement, on est face à des personnages dont l'écriture est le seul moyen d'expression, des personnages pour qui l'écriture est vitale. L'écriture, unique, euphorique, bénéfique est un choix chez des personnages dont le caractère étrange ne peut interagir avec le monde

que par le biais des mots. Nous pensons au narrateur d'Aquin comme à Bérénice, des individus à tempérament difficile, voire irrécupérable. Pour eux, aucun des faits n'est apte à les intégrer ou à les satisfaire. D'ailleurs, cela nous prouve que l'écriture sert à établir le lien entre le personnage et son univers problématique. Écrire apparaît ainsi comme le retentissement d'une voix qu'on essaie d'étouffer. L'écriture est la voix ou la voie par laquelle le personnage s'identifie et résiste à la négation comme on le voit dans la présentation du narrateur aquinien : « moi, agent révolutionnaire »(Prochain, 115). Repère existentiel, l'œuvre libérée des contraintes formelles épouse donc les traits caractéristiques du créateur.

Par ailleurs, l'écriture acquiert le statut d'une passion. Mais loin d'être ludique, c'est une activité sérieuse à laquelle s'adonne le personnage. D'ailleurs, c'est un engouement tellement fort qu'on a du mal à le garder dissimulé comme nous le confirme François Galarneau expliquant sa situation vis-à-vis de Marise : « je veux dire elle savait que j'écris depuis longtemps des poèmes, en cachette, mais elle ne voulait pas m'en parler »(Galarneau!, 28) Ce discours reflète la constance et la persévérance indispensables à l'écriture. En effet, d'amateur ce personnage, dont le portrait se révèle ironique, est devenu un professionnel qui fait de la littérature sa spécialité et de sa vie l'objet d'une profonde méditation.

Par suite, Cette catégorie d'écrivain montre que le domaine québécois exploite le type de l'intellectuel dans le but de faire émerger une littérature modernisante et critique comme l'est *le libraire* ou encore *les têtes à Papineau*. C'est dans cet ouvrage que Jacques Godbout délègue sa parole à deux narrateurs qui se présentent dans ces termes : « (...) nous sommes parfaitement des intellectuels. Intellectuels. »(Les têtes, 127). Ils se déplacent partout dans le monde pour animer et coprésider des conférences alors que dans *D'amour P.Q.*, l'écrivain a l'air d'un séminariste au « Département d'études françaises ». Bien plus, la fiction, dans laquelle la totalité des personnages est impliquée, tend à la création d'une « machine à écrire » collective et d'une littérature populaire et panoramique. C'est l'idée que nous suggère la primauté accordée aux dactylographes dans l'œuvre de Godbout.

b- Autodidactisme ou éducation livresque :

Tous, ou presque, ont en commun l'apprentissage autonome. Nos personnages se sont instruits par eux-mêmes, illustrant la personnalité indépendante de l'intellectuel québécois. Faisant leur formation chez les écrivains, les futurs scripteurs montrent que le livre offre

l'assise qui donne la chance de comprendre l'univers. Dans ce sens, Jacques Godbout souligne dans ses œuvres auxquelles nous nous référons l'importance de la lecture :

Ces lectures faisaient de nous des garçons ardents en amour et en batailles et (...) nous avons tous le trois pris goût à décorer de l'imprimé comme s'il se fût agi de nourriture essentielle (Galarneau!, 71)

La lecture est partie prenante des activités quotidiennes du narrateur-héros d'autant plus que l'analogie insiste sur sa valeur essentielle. Cet acte est en plus présenté comme exalté et intense : les personnages qui s'orientent vers l'écriture sont des dévoreurs de livres. L'héroïne de Ducharme est typiquement inscrite dans ce courant : « Je prends goût à lire. Je me mets dans tous les livres qui me tombent sous la main et ne m'en retire que lorsque le rideau tombe. » (L'Avalée, 104)

Pareillement, « Jean le Maigre tourne gracieusement les pages de son livre. Ravi comme un prince dans ses vêtements en lambeaux, il se hâte de lire. » (Une saison, 19) L'empressement dénote la précocité du personnage, son émoi ainsi que son avidité. Le livre est alors un bien précieux, son contenu vaut ce que la vie ne peut pas donner. Il sert ainsi de viatique comme le souligne l'antithèse « prince, lambeaux ».

L'enfant de la grosse femme paraît à son tour combler la misère vécue au sein de sa famille par la lecture et par l'énorme pile de livres qu'il manie. Bien que leur compagnie se limite à la période scolaire, car ils seront remis ensuite, les livres semblent nourrir l'imaginaire de l'élève tout comme le contact de Marcel : « des livres, sa grande passion, ce qu'il aimait le plus au monde après ses parents, plus que ses frères en tout cas, trop vieux pour lui et un peu méprisants pour sa précocité qu'ils prenaient pour du cabotinage d'enfant élevé dans un milieu d'adultes » (Le premier, 789) Le livre est « cette forêt enchantée » propre à l'enfant de la grosse femme qui, doué dans ses études, doué en mensonge aussi, aura assez de ressources pour s'en sortir dans un monde qui semble, à ses yeux, bâti au profit des « grands » uniquement.

Ces textes, associant la jeunesse à la lecture, contribuent à tracer une odyssée personnelle pour chaque personnage-écrivain. En effet, la passion de « lire à genoux sous les comptoirs des restaurants, dans la pénombre d'une bruyante jeunesse » (Manuscrits, 45) donne à cette activité le sens de défi. D'ailleurs, les groupes prépositionnels juxtaposés mettent en valeur une opposition importante dans les circonstances de la lecture : l'endroit connotant l'infériorité est démenti par l'atmosphère créée, d'où le registre de l'agitation, de l'excitation et de la turbulence. À ce stade, l'emploi plurivoque du terme « pénombre » montre que la lecture est un moyen de progression permettant de dépasser « l'obscurité ».

Geste de bravade est aussi la lecture contre l'interdiction. L'héroïne de Gabrielle Roy avait « été l'enfant qui lit en cachette de tous »(Deschambault, 218). Cet attachement au livre n'a de similaire que « l'obstination » de François Galarneau grâce à « des livres merveilleux dont (on) ne peut soupçonner l'existence » (Galarneau!, 18). En fait, il s'adonne à la lecture même si son père « maugréait »(Galarneau!, 171). De même, Jean Le Maigre affirme sa supériorité et son invulnérabilité à travers son pouvoir d'intégrer le savoir. La lecture fait de lui un personnage évolué par rapport à ceux qui le contrarient : « Il est trop tard, j'ai lu toutes les pages. On ne peut pas brûler les pages que j'ai lues. Elles sont écrites là ! »(Une saison, 19)

Enfin, la lecture souligne le pouvoir imparté à l'écrit : c'est un pouvoir sans fin et qui s'auto-engendre : « Je cours après toutes les Bérénice de la littérature et de l'histoire (...) l'influence qu'exercent sur moi ces Bérénice n'est pas à négliger. » (L'Avalée, 217) Grande lectrice, de toutes sortes de livres, l'héroïne de Ducharme entreprend d'écrire pour rendre compte de ses lectures et aussi pour faire ses preuves.

c- L'obstination sur l'écriture :

La littérature québécoise présente des personnages amoureux de l'activité intellectuelle et habités par le désir de s'y adonner et de se l'approprier. L'écriture est pratiquée au détriment de toutes les contraintes, même si elle est pratiquement inaccessible chez Blais, Ducharme et Tremblay ou chez Godbout. *Salut Galarneau !* est un livre sur l'obstination à surmonter les difficultés qui peuvent entraver l'écrivain : question de style, de méthode, choix du thème et du genre, lacunes de vocabulaire, conditions et temps de l'écriture. *Une saison..., Manuscrits... et le vrai monde ?* sont des ouvrages où la possibilité de percer dans le monde littéraire est quasi impossible.

Des conditions de vie défavorables s'ajoutent à l'interdiction. Le narrateur aquinien s'efforce d'écrire malgré sa défaite et les frères Papineau continuent à écrire dans la salle d'opération... que d'exemples insistant sur une volonté résistante à toute épreuve ! Il s'agit d'une frange « d'écrivains jusqu'au-boutistes » qui témoignent de leur volonté de lutter contre la soumission. Certes, le défi est dans le caractère de nos protagonistes. Comme Claude qui continue et reprend l'écriture même s'il a perdu son premier ouvrage, Jean Le Maigre poursuit sa passion jusqu'à son dernier souffle.

Mais l'intérêt porté sur le livre en germe, le livre en cours, permet aux écrivains de présenter l'écriture comme une lutte pour le pouvoir. Que ce soit dans le cas du personnage

qui se bat pour s'exprimer ou dans le cas de la transcription du manuscrit, l'écriture révèle une confrontation. *D'Amour, P. Q.* illustre cette idée à partir de la relation conflictuelle qui naît entre Thomas D'Amour, l'écrivain, et Mireille, la secrétaire, puisque la lecture-réécriture du texte par cette femme intègrent la corruption et l'usurpation¹⁰⁶. Aussi voyons-nous dans ce procédé (transformation) et dans cette rivalité pour l'appropriation la difficulté pratique qui entrave la réalisation de l'œuvre littéraire.

L'écriture contrevient aux interdits et les dédaigne, même si elle se fait en cachette, même si elle relève d'une activité purement cognitive ou spéculative. Pauline Archange désobéit en retrouvant cette activité qui paraît impliquer l'être dans sa totalité, même si le corps n'y participe pas : « Et dans cette réclusion de chaque soir, je rassemblais peu à peu les fragments de ma vie, mon imagination écrivait de fougueux récits pendant que mon corps feignait de dormir. »(Manuscrits, 154) Cette écriture est qualifiée d'ardente, d'impétueuse et de virulente, car elle oppose au régime de la défaillance ; « réclusion, dormir » celui de la verve : « imagination, vie ».

Dans *La voix des étangs*, l'écriture est entreprise par l'héroïne de Gabrielle Roy malgré l'opposition de sa mère. En effet, « devenir institutrice est bien le rêve de la mère qui continue de perpétuer les images stéréotypées, l'idée de ce qui est digne pour une femme. Implicitement, le texte établit une équation, aux yeux de la fille, entre gagner sa vie et la tâche de l'institutrice, tâche qui perd de la sorte sa valeur de vocation et qui se distingue nettement de cette occupation de tout l'être que serait l'écriture»¹⁰⁷. Ainsi, elle nous confie : « sans doute pensais-je que le temps était venu de prendre des décisions au sujet de mon avenir, au sujet de cet inconnu de moi-même que je serais un jour »(Deschambault, 217). L'idée de détermination implique ici un choix qui signale la valeur transgressive de l'écriture.

2- L'immanence de l'écriture

a- Irruption du langage et de la voix :

Exprimer au public ses idées ou opinions donne de la force à l'idéologie véhiculée ainsi qu'à la personnalité. La parole est en plus une question identitaire participant à

¹⁰⁶ Voir Brigitte Seyfrid, Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans *D'Amour, R. Q.* de Jacques Godbout, *Voix et Images*, vol. 21, n° 3, (63) 1996, p. 545.

¹⁰⁷ Nicole Bourbonnais, op. cit, p. 107

l'élaboration du moi en lui donnant ses propres référents et repères. Le discours romanesque québécois part d'un principe qu'il ne faut pas omettre : le refus du silence, ce qui implique de contester l'ordre. C'est dans cette perspective qu'on voit naître une parole tranchante.

L'apprentissage du langage dans *Le jour des Corneilles* est la première forme de dénonciation du mode de vie bestial dans lequel le fils était retenu, car l'acquisition du vocabulaire dans la prison est en fait l'unique et l'incontestable moyen de salut :

Pour moi ce n'était pas que je fusse dépourvu des choses sur lesquelles discourir. Simplement, lorsqu'il mûrissait en ma glotte, mon discours stoppait sa course et refusait d'aller plus avant, puis de fleurir sur le terrain de ma langue. Car j'étais pauvre de vocabulaire, aussi pauvre que le foin aux heures enfuies de l'été, sec et vide de sa céréale. (Le jour, 23)

Cette image est très expressive sur le passage de l'aphasie à la parole. L'écrivain insiste sur la nécessité de dépasser le silence pour accomplir et développer son entité en lui donnant un sens.

Mais quand il s'agit d'une parole que l'on étouffe ou que l'on ne peut pas communiquer, l'écriture se révèle un moyen efficace qui permet de surmonter le silence. Jacques Godbout confond écriture et mutisme dans une formule définitionnelle qui montre que l'écriture est le substitut actif du silence : « écrire c'est ma façon d'être silencieux » (Galarneau!, 137) En effet, dans sa solitude, obligé au mutisme, le narrateur de *Salut Galarneau !* se réfugie dans l'écriture pour exprimer sa révolte, sa haine et ses principes. Le pouvoir de l'écrit est dans sa dimension communicationnelle qui assure la transmission des idées et efface le silence.

Comme lui, le narrateur d'Aquin combat la paralysie dans une énergie discursive qui lui permet de triompher d'« un temps mort qu('il) couvre de biffures et de phonèmes, qu('il) emplie de syllabes et de hurlement (...) » (Prochain, 13). Ce qui importe le plus dans l'œuvre c'est donc cet agencement des sonorités et des mots contre le temps et contre le silence.

La voix des étangs de Gabrielle Roy est à lire comme une fable sur l'émergence de la parole retentissante. En effet, l'héroïne est inspirée par une voix externe qui l'interpelle et la provoque, un son dont elle ressent la force. Cette nouvelle nous montre alors qu'il « faut donner une place privilégiée à la voix dans la genèse de la création poétique. La voix est sans doute ce que l'enfant perçoit le plus précocement du monde extérieur, puisque même

avant sa naissance, il peut entendre la voix de sa mère (...) »¹⁰⁸ La mission de l'écrivain paraît donc consister à traduire une voix plurielle, un message cosmique, à sentir le tumulte caché et à le prendre en compte :

Alors que j'ai gravement annoncé à maman ce qu'il en était : que je devais écrire... Est-ce qu'il ne fallait pas pour cela venir au grenier, écouter longtemps, longtemps, les voix qui se croisent... et tant de choses qu'il faut démêler ? (Deschambault, 219)

La parole est ainsi une vocation qui arrache le personnage au néant, symbolisé par le marécage où s'appellent les grenouilles. Car « c'est à écouter ce cri troublant que la jeune Christine en vient à choisir la voie de l'écriture comme si elle recevait un ordre baroque (...) En désignant la voix comme point d'origine de l'écriture, Gabrielle Roy se trouve à privilégier le spontané et le pulsionnel au détriment de la loi et du rationnel. »¹⁰⁹

L'écriture découle alors d'une envie de dire, soudaine, envahissante et intransigeante, qui s'empare de l'être, le pousse à porter sur les pages ses désirs, ce qui lui tient à cœur, ses idées et ses préoccupations. De fait, l'écrit dans la majorité des cas semble dense et plein d'aveux que l'être ne peut plus maîtriser : « Les mots du passé me sont remontés à la gorge et me tourment, incoercibles, comme une envie de vomir. Je n'y tiens plus. Je parle. Je viole le cercueil. » (L'Avalée, 341) Ainsi on comprend que dire l'indicible, nommer l'innommable ou divulguer ce qui fait honte est un devoir chez des écrivains connus pour leur plume audacieuse.

Farouche, incessante, injurieuse, la voix du personnage exprime une détresse mêlée d'indignation. En effet, la haine est vive face à l'horreur du vécu : la protestation est chargée de malédiction. Ainsi, le discours sonne et résonne comme une tempête de cris qui soulage le personnage : « Poings fermés, j'ai envie de crier. J'ai dans le ventre mille cris plus grands et plus vifs que les aiguilles. » (L'Avalée, 145) Avoir le verbe fort pour manifester sa position traduit le mécontentement ou l'opposition face à l'ordre établi. Enfin l'expression émise à grands fracas, d'une voix démesurément haute reflète des dispositions à l'affrontement.

Néanmoins, l'objectif de la parole est plus profond, car il s'agit d'une exhortation à parler, à crier, à opposer un refus systématique et à s'insurger: « Quand l'homme voit l'homme mourir, il pousse un grand cri : c'est ainsi que vient la parole. (L'Avalée, 138) L'urgence de parler est proposée comme un réflexe de survie. D'ailleurs, « ce que Bérénice ne peut détruire par des actes parce qu'elle n'est qu'une petite fille faible, démunie, elle le

¹⁰⁸ Anne Clancier (1980, p. 197) citée par Nicole Bourbonnais, op.cit., p. 108

¹⁰⁹ Nicole Bourbonnais, op.cit., p. 108

combattrà de toutes ses forces par sa révolte, son agressivité, par sa parole qu'on ne peut lui enlever (...) et si elle réussit à se débattre sans arrêt, c'est sans doute qu'elle n'est pas tout à fait avalée. »¹¹⁰

En somme, la déflagration de l'« hémorragie de blasphèmes et de cris » (Prochain épisode, 136) et l'attraction qu'elle exerce dans l'imaginaire québécois sont étroitement liées au contexte et à sa médiocrité. De ce fait, le cri qu'on ne saurait apaiser ou retenir véhicule la révolte de l'individu et de la foule. Annonçant haut et fort un point de vue radical, l'écrivain se charge des proclamations populaires pour les faire entendre publiquement : « je veux vivre foudroyé sans répit et sans une seule minute de silence ! Enfanter le tumulte, m'emplir de guerre de conjuration, me consumer dans les préparatifs interminables d'un combat, tel sera mon avenir ! » (Prochain, 138) L'hyperbole et la modalité exclamative rapprochent ce discours des vociférations que l'hypertrophie des sonorités nasales tend à concrétiser. L'écriture est donc ouverte à la sédition, à l'expression bruyante et perçante des maux qui déchirent le corps collectif. Que ce soit une plainte ou un appel, la fureur et l'enthousiasme sont charriés dans ce cri immense et général : la voix et la parole sont en somme salvatrices.

b- L'impératif d'écrire :

Dans sa relation concrète et étroite avec son public, l'écrivain ne peut pas se passer d'écrire, en fonction de la conjoncture. Celle-ci est d'ailleurs génératrice de fiction. En premier lieu, l'écriture est présentée comme un désir. En effet, vivement éprouvée, l'inclination à la littérature se traduit comme un appel irrésistible constitutif du personnage : « Malgré moi j'étais avide de rencontrer un être capable de suivre jusqu'au bout l'appel de ses désirs et de sa vérité. » (Manuscrits, 175)

L'écriture est d'emblée placée à l'antipode du pouvoir. En la présentant comme la pulsion c'est-à-dire un pouvoir qui ne reconnaît que sa propre loi, l'écrivain insiste sur son aspect immanent. Spontanée, émanant d'une volonté intérieure, cette faculté se renforce par son émergence brusque pour se dégager comme une réelle puissance. Relevant de l'illumination, l'écriture en tant qu'éveil spirituel est comparée à l'éveil sentimental ou sensuel, les deux confondus : « ainsi, j'ai eu l'idée d'écrire. Quoi et pourquoi, je n'en

¹¹⁰ Paul-Emile Roy, *Études littéraires*, Editions du Méridien, 1989, Dépôt légal 3^e trimestre 1989, Bibliothèque Nationale du Québec, p. 99

savais rien, j'écrivais. C'était comme un amour soudain qui, d'un coup, enchaîne un cœur ; c'était vraiment un fait aussi simple, aussi naïf que l'amour. » (Dechambault, 218)

Ne pouvant pas résister à la tentation de manier les mots, l'écrivain ne peut pas non plus se soustraire à l'impératif de rendre compte des conjonctures, des tenants et aboutissants. Ainsi apparaît le sens de l'obligation : l'écriture est une forme d'action et un devoir consciencieusement assumé :

Noircir ces cahiers, c'est autre chose (...) ils me suivent, me rattrapent, me sollicitent, chaque être humain devrait être forcé de remplir des cahiers : au bout de l'instruction obligatoire, il devrait y avoir l'écriture obligatoire, il y aurait moins de méchancetés, vu qu'on aurait tous le nez dans les cahiers. (Galarneau!, 73)

Ainsi ce besoin de se vider dans les mots, cette exigence d'exposer sa vie ne veut pas dire se justifier puisqu'elle implique par le fait même de reconnaître ses torts. L'écriture dans *Le jour des Corneilles* survient comme une parole indispensable, en même temps la première et l'ultime pour un personnage qui n'a d'autre choix que de tout dire. Il s'agit de rendre compte de deux « histoires » dans une trame où le locuteur arrive à se mettre en cause. Or, ce rapprochement littéraire place l'écriture comme un devoir envers soi-même. Ce que l'on déduit de cet exemple c'est le caractère obligatoire que prend l'énonciation devant le tribunal et son exploitation narrative qui concourent à mettre en scène la valeur proprement décisive de l'écriture.

L'écriture semble être un impératif catégorique. Autrement dit, face à son mal-être, à son inassouvissement, le personnage entreprend d'écrire. Ainsi, la preuve de créativité est dictée par la situation du protagoniste-scripteur : « Si on m'avait fait naître dans une autre vie, peut-être aurais-je pu éprouver un peu de pitié en me penchant vers une personne comme moi, pour raconter mon histoire. »(Manuscrits, 208) Point de recul donc devant l'exigence définie par la cruauté du vécu et du destin qui impose au récit sa tonalité cruelle.

c- Ecriture ou délire ?

Notons d'abord que le délire rejoint le sentiment de déréalisation qui frappe la jeunesse de la Révolution Tranquille qui s'adonne à l'écriture et à la divagation comme pour échapper au monde et à soi. Mais vainement, comme on le voit dans *les Têtes à Papineau* où les frères s'aperçoivent que l'écriture ne fait qu'entretenir leur illusion et ne peut combler leur attente : « Il se peut, répond François, que nos rêves cèdent la place à un nouveau délire, tout simplement. »(Les têtes, 145). Tournant dans un cercle vicieux, le discours de ces

personnages s'entrecroise avec celui du narrateur aquinien, confondant le « dévergondage scripturaire » avec le « délire institutionnel »(Prochain, 92).

D'ailleurs, l'univers littéraire paraît truffé d'énigmes qui constituent la clef des perspectives historiques qui obsèdent le scripteur de *Prochain Épisode*. Hubert Aquin nous montre ainsi que la question primordiale de la littérature québécoise est d'ordre linguistique. En effet, la création est traversée par une certaine impuissance devant un nombre infini d'équations et de variables incluant et régissant l'exploration langagière. En ce sens, le cryptogramme livré à l'espion représente une sorte de langage brut qu'il lui faut décoder.

Mais incapable de réorganiser les lettres et d'élucider l'énigme, le héros perd la chance d'avoir de l'emprise sur l'autre et conduit la révolution à l'échec. Donc, à la recherche d'un mot perdu, d'une expression qui changerait la face des choses, *Prochain Episode* est une entreprise littéraire où le langage cherche sa modalité adéquate pour devenir efficace : « je n'arrive pas à réinventer le code de ce message ; et faute de le traduire dans mon langage, j'écris dans l'espoir insensé qu'à force de paraphraser l'innommable, je finirai par le nommer »(Prochain, 22).

Mais la tentative de saisie se dérobe au narrateur et son pouvoir inventif ne peut pas dépasser le cadre des chimères comme le montre l'alliance verbale (« espoir insensé »). Au surplus, l'oxymoron et l'antithèse (« paraphraser l'innommable, nommer ») rapprochent la poursuite de ce mirage d'un acte délirant qui perd le lien avec toute logique et confond l'écriture avec « une certaine conception de l'Histoire comme Mythos.»¹¹¹

Le problème de rupture avec le bon sens est traité par Jean François Beauchemin à travers le délire de possession qui orchestre la vie d'un personnage paranoïaque. Dans *Le jour des Corneilles*, l'univers fantasmagorique se fonde sur la relation épineuse qu'entretient le père avec le langage, qui est du même type de rapport qu'il a avec son fils. En effet, tout se complique à cause d'un usage linguistique impénétrable comme le souligne le narrateur : « J'incline à croire que ce n'était guère père lui-même qui discourait, mais plutôt ses gens toujours tapis non loin qui lui soufflaient les mots. »(Le jour, 108) Toutefois, les extravagances que le fils Courge constate dans les propos de son père et qu'il tend à déchiffrer reflètent un problème de transmission et de réception que l'écrivain ausculte et met en lumière.

¹¹¹ Anthony Purdy, *De «L'art de la défaite» à Prochain Épisode: un récit unique?*, voix et Images, Vol. X, N° 3, printemps 1985, p.119

Parler sans se comprendre, écrire sans aucun espoir d'être compris est une obsession métaphoriquement désignée par un dialogue qui s'annonce stérile dans l'œuvre de Réjean Ducharme. En effet, Bérénice Einberg se trouve dans un entourage où personne ne peut décrypter ses paroles. Ses cris révoltés et ses plaintes injurieuses sont condamnés au néant : « Dick Dong trouve mes propos bizarres, insensés et anormaux. Anormaux !... » (L'avalée, 248)

L'adresse à l'autre se transforme en incapacité à l'interpeller, à le sensibiliser et à réveiller en lui tel sentiment ou une telle idée. De ce fait, le sens du délire apparaît inhérent au vocabulaire et à sa formulation :

J'ai conclu qu'il y avait en moi du délire et que, pour que ce délire s'ouvre, s'épanouisse pleinement, il fallait que je donne, à outrance, libre cours à ma volonté et à mon imagination. (L'avalée, 205)

La parole ne traduit pas la réalité matérielle mais une image ou une représentation reflétant l'exubérance de l'imaginaire et la libération du fantasme. Pauline Archange comme Bérénice transpose surtout son imagination : « Et sans doute était-ce en rêve que j'écrivais déjà, car je ne voyais que des images sans connaître les mots ? » (Manuscrits, 155). Blais souligne que la représentation du monde s'émousse, étant minée par une certaine rupture avec le réel, en marge du sens qui échappe constamment.

On peut ainsi remarquer dans ce roman un phénomène de schizophrénie littéraire; c'est-à-dire que l'héroïne, à la fois affrontée et absorbée par l'absurdité de son existence, recherche par le truchement de l'écriture le secret de sa propre image. L'écriture, insérée entre ces deux niveaux de conscience artistement mis en rapport par la romancière, devient à la limite la véritable voie vers la découverte de l'identité. Ce sont les mots eux-mêmes qui forment l'écran derrière lequel se dérobe le visage que l'on croit apercevoir dans le silence d'une nuit omniprésente.¹¹²

À ce stade de réflexion, on voit que le sens du délire chez Ducharme, Blais et Godbout révèle le hiatus entre l'écrivain et le réel ou entre l'expression et le référent. Cet écueil est une constante dans la pratique littéraire qui semble due au côté essentiellement irréaliste du langage et de la représentation comme le pense Roland Barthes :

On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou, pour mieux dire : des productions de langage, qui serait l'histoire des expédients verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est toujours un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage et du réel.¹¹³

¹¹² Alain-Bernard Marchand, op.cit., pp.344-345

¹¹³ Barthes, *Leçon*, op.cit., p. 22

C'est dans cette optique que chez Gaétan Soucy la réalité se révèle tellement complexe et inexplicable que toute tentative pour l'exprimer échoue : « J'ai pour mon dire de toujours dire les choses sont comme elles sont, et si elles semblent étranges, ce n'est pas du ressort à mon chapeau, il faut s'en prendre à elles. » (La petite, 79) Le souci de réalisme glisse donc paradoxalement sur la pente de l'extraordinaire. Ainsi, l'écriture se montre incapable de trouver la formule adéquate pour réconcilier l'univers et le langage ou l'entendement. De là, l'hésitation de la narratrice sur les mots et sur les objets « si ma mémoire est bonne pour ce genre de mot, si c'est ainsi que ça se nomme, ... » ainsi que sa perplexité devant l'enchaînement des événements « je ne sais pas si j'ai songé à l'écrire, je crois l'avoir noté quelque part », etc.

Ces aspects qui marquent l'écriture du roman moderne rejettent la quête du sens et posent un problème de lisibilité au cœur même de l'intrigue. En effet, si quelques passages dans l'œuvre de Godbout paraissent délirants ou peuvent être qualifiés de stériles (D'amour17), l'écrivain semble réfléchir sur le sort de sa création en s'écriant : « ça ne va pas se vendre cette affaire-là ! » (D'amour, 22). Néanmoins, en dévoilant sa prise de conscience de la nature « illisible » de son écrit (Prochain, 94), l'écrivain montre qu'il trouve dans cette caractéristique la seule manière de montrer son conflit avec le monde.

3- Remaniement du vécu:

a- Ecriture et sublimation :

Le héros dans la littérature québécoise à partir des années soixante incarne le refus de la servitude et de la dépendance alors il considère la haine comme un besoin vital. De fait, l'amour, pris dans le sens de subjugation, cède la place à la haine qui s'exprime comme une nécessité, un état euphorique puisqu'elle prend le contre-pied de la déception et de l'aliénation. Le rejet de l'amour vient alors confirmer le caractère fort et indomptable des personnages :

Je suis contre l'amour. Je me révolte contre l'amour, comme ils se révoltent contre la solitude. Aimer veut dire : éprouver du goût et de l'attachement pour une personne ou pour une chose. Aimer veut dire : éprouver. Aimer veut dire : subir. Je ne veux pas éprouver mais provoquer. Je ne veux pas subir. Je veux frapper. Je ne veux pas souffrir. (L'Avalée, 41)

Chez Ducharme la haine s'affirme comme un principe fixe associé à l'amour propre et à l'orgueil. La rupture est ainsi le maître mot qui exclut la vulnérabilité et la susceptibilité de

l'univers psychologique de l'héroïne ducharmienne. L'expérience de ses sentiments procure à Bérénice la chance de triompher sur soi-même et de manifester sa volonté. Dans l'univers de Blais, l'entourage n'encourage pas à l'émotivité et la maturité amène avec elle la décision de distanciation. En témoigne la déclaration de Pauline Archange : « Je n'aimerais personne, pensais-je, et jamais plus je ne serais capable d'aimer. » (Manuscrits, 72) La désillusion de la jeune fille nous rappelle l'accent amer qui exclut tout optimisme dans les confessions de Jean Le Maigre confirmant que « l'amour ne pouvait durer » (Une saison, 88).

Impossible donc de s'attacher aux chimères si tout est dérisoire. Les penchants les plus secrets et les envies les plus ardentes tournent à leur tour en fantasmes cuisants. Héloïse, rêvant d'amour, de sexe et de plénitude ne perçoit en vérité que des scènes de viol (p.105). Encore plus, elle suffoque « avec cette humilité terrible qui menace le rêveur le plus insouciant, le plus fier et qui entoure les plus beaux songes, les délires les plus innocents d'un ombre vaguement honteux, d'un trouble plus ou moins précis (...) il lui semblait que cet homme qu'elle avait tant aimé, lui aussi, dans le même secret audacieux et tendre s'amusait à l'humilier comme les autres » (Une saison, 116-117) L'amour, le rêve sont ainsi purs mensonges. La jeune fille « reniée d'une manière dégradante » cesse de concevoir l'idyllique et ses rêves vont désormais se conformer à sa triste réalité, à son avenir marqué par la déchéance.

Le caractère romanesque se révèle donc inassouissable quand le sort tourne le dos au personnage et quand la cruauté du vécu oblige à se rétracter : « Mais ce sont peut-être les dictionnaires de chevalerie qui me sont montés au bourrichon, et m'ont fait attendre trop de l'amour possible ici-bas au domaine. » (La petite, 102) La trajectoire d'Alice Soissons montre, notamment à partir de cet énoncé, que l'amour fait partie des espoirs irréalistes, que le désappointement est la seule issue possible à la confrontation avec le réel.

Cependant le fictif offre l'antidote : le personnage n'est capable d'étancher son besoin sentimental qu'à travers l'écriture. Les auteurs nous montrent que seule la fiction a la vertu de procurer la plénitude et d'offrir un substitut à ceux qui cherchent le lyrisme comme refuge. L'acte d'écrire est considéré dans ce sens comme le moyen de compenser tous les manques et de remédier aux problèmes psychoaffectifs.

Écrire c'est aimer. C'est aimer en langage. Tenez ; le roman, la fiction, vous aide à vous approcher de la réalité. La fiction comprend toujours plusieurs sens, si elle est riche, que vous offrez comme autant de possibilités, le roman, comme l'amour, donne un sens à la vie (D'amour, 153-154)

Comme intermédiaire et lien entre l'écrivain et son univers, la production littéraire permet de renouer aussi avec soi-même et de trouver l'équilibre moral. Toutefois, même si l'on n'a pas affaire à des romans d'amour selon la tradition, le thème est prépondérant puisqu'il s'agit d'aimer uniquement à travers et au sein de l'écrit.

Jacques Godbout recommande la fonction expressive de l'écriture : « dites à ceux que vous aimez que vous les aimez dites à vos amis que vous les aimez écrivez-leur... »(D'amour, 137). Ainsi la correspondance d'Héloïse, les adresses de Pauline à Séraphine et à Louissette, les lettres de Bérénice à l'attention de Christian s'insèrent dans cette perspective. Le sentiment amoureux chez ces scripteurs est exclusivement éprouvé envers ceux qui leur donnent le don de la parole, leurs destinataires. L'écriture est le seul moyen d'entretenir et de raviver ces rapports intimes.

Encore plus, l'écriture en tant que pratique a trait à la pulsion en ce que celle-ci a d'impérieux, en tant que force qui pousse à agir et qui suscite une profonde animation. L'écriture, comme l'amour, émane de l'être et cherche le contentement :

Un doux vent de printemps remuait mes cheveux, les milles voix de grenouilles emplissaient la nuit, et je voulais écrire comme on sent le besoin d'aimer, d'être aimé (Deschambault, 218).

Ainsi naît une écriture passionnée dont l'ardeur peut provoquer l'esprit du lecteur et dont la spontanéité peut le toucher en profondeur. Par ailleurs, l'écriture qu'on peut qualifier d'« amoureuse » est fille de l'intimité, elle exprime l'amour et le fait ressentir comme le montre l'œuvre d'Hubert Aquin dans laquelle « écrire » et « aimer » sont des concepts synonymes et interchangeable.

L'amour est le cycle de la parole. Je t'écris infiniment et je t'invente sans cesse le cantique que j'ai lu dans tes yeux ; par mes mots je pose mes lèvres sur la chair brulante de mon pays et je t'aime désespérément comme au jour de notre première communion. (Prochain, 70)

La littérature offre au personnage la possibilité de réduire le pouvoir d'une réalité choquante et d'atténuer l'effet des tourments. Le texte ouvre la voie alors à une activité passionnée qui s'éloigne du rythme monotone de la vie. Chez nos écrivains, on note ainsi cette tendance à fuir dans l'écriture.

b- La fuite dans l'écriture :

« La vraie vie est ailleurs », avait écrit (Charles) en page de garde de son calepin d'écolier » (Les têtes, 101) La mise en exergue souligne l'insuffisance que ressent l'écrivain dans son milieu. Cette dichotomie spatiale exprime dans l'œuvre de Godbout le partage des Canadiens français entre deux territoires. L'attitude de Bérénice met en valeur cette opposition intrinsèque entre l'ici et l'ailleurs : « J'en ai assez. Rien n'arrive ici. Partons. Allons déchaîner les grands drames. Partons. Je ne sens plus même mon cœur battre. » (L'avalée, 117) L'impératif et le pluriel sont « une invitation au voyage » symbolisant la réaction contre l'inertie et la quête du changement¹¹⁴.

Le fictif, l'imaginaire est ainsi ce qui permet au personnage de trouver l'harmonie avec le monde, avec sa propre nature surtout. La folie est chez Tremblay une forme de refus du réel. « Anomalie », « extravagance », la folie de Marcel cesse de l'être puisqu'elle devient une position iconoclaste qui s'affirme par le recours à un « lieu où s'exprimerait l'imagination souveraine de l'enfant, par-delà les contingences du monde, célébrant ainsi le règne de tous les possibles (...) Et c'est bel et bien le cas de Marcel qui, en se réfugiant dans la forêt enchantée, tente d'échapper aux contingences du monde, se laissant bercer par l'imagination qui se donne à rêver quelque chose qui ressemble à la langue idéalisée des commencements, «une espèce de poésie très primaire » semblable au babil premier, et perçu par l'enfant comme la première musique du monde, là où le hiatus entre l'être, la parole et les choses serait aboli. »¹¹⁵

Principe de l'écriture moderne, le divorce de l'écrivain d'avec sa réalité trahit, non pas un désengagement, mais une prise de conscience vis-à-vis du réel. Cette thématique est développée par Jean François Beauchemin insistant sur ce déchirement entre la médiocrité du vécu et le rêve d'un ailleurs : «La terre de l'ici-bas ne paraissait plus supporter qu'un seul des pieds rondelets, cependant que l'autre foulait le sol d'un outre-monde. »(Le jour, 47) Cet ailleurs est un « non-lieu », un monde hors-temps, hors-espace et hors-pouvoir.

Marie-Claire Blais nous présente des personnages éprouvant un besoin de surmonter les contraintes du quotidien. Pauline désire se soustraire à ses obligations et éviter sa famille et tout le malheur qu'elle lui inspire : « L'un de ces fêtards que j'enviais des yeux, me voyant traîner derrière moi mon sac rempli de livres, que ce soir encore je n'aurai pas le temps

¹¹⁴ Paul-Emile Roy écrit à juste titre : «il faut noter tout d'abord que l'abbaye contient en elle-même (...) une invitation au départ (...) Cet appel du large, Bérénice l'a bien senti et elle sait qu'un jour elle partira », op. cit, p. 106

¹¹⁵ Jacques Cardinal, op.cit, p. 85

d'ouvrir, me demanda de l'accompagner sur le pont pour une brève promenade.»(Manuscrits, 21). La fille cède à la tentation et accepte l'offre de « l'étranger » comme si la balade devait l'amener à la découverte de l'inconnu. De fait, la narratrice insiste sur son désir de fuir à travers l'errance.

Contrairement à elle Jean Le Maigre contrevient aux normes et participe avec Le Septième à des moments « d'orgie ». La cave est le refuge propice au dévergondage : raconter des anecdotes, fumer et boire du vin, cet espace est contre la loi.¹¹⁶ L'abus de vin, en réaction contre l'abus du pouvoir familial, se déploie dans la rhétorique de l'excès : « Alors je me souvenais que j'ai trop bu. Des choses étranges bougeaient dans mes entrailles, comme des bateaux tremblant devant le naufrage. »(Une saison, 84) Cette comparaison insiste sur l'outrance, mais elle n'exclut pas les effets positifs du vin. L'ivresse engendre le bien-être et l'extase aboutit à l'inspiration : « Je me sens bien, Hup...Il fait chaud, mais je me sens bien, Hup... je pourrai même écrire un poème, comme ça tout de suite... Hup... Hup... »(Une saison, 24) En conséquence, la maladie est guérie tout d'un coup ainsi que le froid.

Il en va autrement pour le narrateur de Gérard Bessette qu'on peut prendre pour le type même de l'alcoolique. Sa dépendance à la bière est un moyen par lequel l'écrivain formule sa répulsion de la réalité. L'écriture pour lui est un succédané de l'alcool : tous les deux permettent une égale possibilité de se sentir ailleurs : « Peu importe. Je n'ai pas commencé ce journal pour ressasser des souvenirs. Je l'ai entrepris pour tuer le temps le dimanche quand les tavernes sont fermées... » (Le libraire, 13) Écrire au lieu de boire, s'adonner à l'un comme à l'autre, l'objectif est le même : faire passer le temps.

L'œuvre est alors considérée comme une consolation et un remède miracle contre la pénibilité du présent. Dans *Le Libraire*, l'écrit est mesuré quantitativement et plus il est long, plus il répond à un objectif précis : « tous ces détails, je m'en rends compte, n'offrent aucun intérêt. Peu importe. Autant d'écrit, autant de pris. Ça passe le temps »(Le libraire, 54) Cependant dans l'œuvre de Blais il s'agit d'alléger les douleurs en offrant un espace qui les minimise et qui en réduit l'impact : « Ce qui me désolait le plus c'était de penser qu'il était si long, si dur pour moi de vivre, et dans un livre, cela ne prendrait que quelques pages. »(Manuscrits, 208) Quand toutes les portes sont bloquées, seule l'œuvre

¹¹⁶ Notons que « la cave » est dotée d'une connotation transgressive si l'on admet sa correspondance avec le bar nocturne où se rencontrent les femmes pour nouer des conversations subversives et des relations saphiques entre elles. Ce bar qui va se transformer après en espace ouvert Le jour donne son nom au titre de l'œuvre blaisienne : *Les Nuits de l'Underground* (1978). Voir Estelle Dansereau : *Lieu de plaisir, lieu de pouvoir : le bavardage comme contre-discours dans le roman féministe québécois, Voix et Images*, vol. XXI, n° 3 (63), printemps 1996, p.432

fournit la possibilité d'embrasser ses idéaux. C'est que l'écriture implique un certain divorce d'avec la réalité : « Mais née dans le récit même que je voulais écrire, j'aspire seulement à en sortir. » (Manuscrits, 208).

En outre, par cet effet de purification aristotélicien, l'écriture permet au personnage de se libérer de ce qui est traumatisant ou de ce qu'il ne pourrait contenir. Dans ce sens le style même de Pauline Archange met en place « une espèce d'exorcisme de la pensée : l'anarchie des formes romanesques qu'elle utilise avec force lui permet d'ériger un univers où il fallait «seulement des dents pour mordre » en une vision où la fermentation de l'esprit s'unit à celle de la forme littéraire. »¹¹⁷

Enfin, que ce soit dans l'expression amère des déceptions individuelles ou dans l'allusion aux maux des autres, le langage rappelle l'effet de la catharsis que les écrivains mettent en place pour dépasser une misère aliénante. L'écriture passe à ce stade pour un moyen et un exorcisme qui ne vise pas simplement à impliquer le lecteur ou à attirer sa pitié, mais qui cherche surtout à délivrer le corps collectif d'une sédimentation historique de désavantages.

c- L'écriture comme moyen de dépassement :

Par rapport au vécu décevant, l'existence de l'écrivain s'accomplit à travers sa production artistique. La gloire voulue, mais inaccessible, et la mission qui finit par l'échec sont rédimées par une victoire littéraire. Tel est le mécanisme compensatoire fondateur de *Prochain Épisode*. Le narrateur est un révolutionnaire qui utilise le verbe comme substitut de l'activité politique. Pour lui l'écriture est « une contre-vérité compensatoire »(91) Il recompose le schéma dans son écrit et recourt à la fiction afin de triompher de son incarcération, de son impuissance et de la mélancolie qu'elles engendrent. Quant à sa révolution, il continue à la mener par le mot, à l'articuler par la forme du récit.

Aussi, choisit-il le roman d'espionnage comme genre d'écriture adéquat et ouvert à la possibilité de contrebalancer la réalité. Ainsi, l'on ne s'étonne pas que la trame soit compliquée et qu'elle nous mène de surprise en surprise. L'intrigue se développe de manière à ce que la volonté du narrateur soit exaucée, il agit sur le récit pour ne pas se morfondre, donc pour sublimer son échec : le choix du lieu et sa symbolique n'est pas arbitraire :

¹¹⁷ Alain-Bernard Marchand, op. cit. 347

Genève me semblait l'endroit le plus agréable au monde où un terroriste puisse attendre l'homme qu'il va tuer. Antichambre de la révolution et de l'anarchie, la ville antique qui étrangle le Rhône m'enchantaient par sa douceur, son calme nocturne et par son illumination qui se reflétait dans le lac.
(Prochain, 53)

Cette première finalité (« tuer ») répond donc à une autre plus incertaine, celle de se voir apte à agir d'autant plus que sa quête est celle du « comment faire » pour meubler le vide. Ainsi, « il invoque l'intensité de la violence pour remplir son propre néant; mais, sans objet réel, sans un ennemi à abattre, la violence s'éparpille, se tourne contre elle-même pour se consumer »¹¹⁸.

Les écrivains québécois posent en fait la vacuité comme un thème symbolique de la pauvreté de leur entourage : vide historique, culturel, économique, etc. Pour eux, le monde est insignifiant. L'écriture apparaît alors munie de la seule fonction possible : dépasser le vide : « dire qu'il m'a fallu quatre dimanches d'ennui nauséeux avant d'y penser ! Enfin, c'est passé. Inutile d'y revenir. Jusqu'à présent, ce journal a été efficace. Pourvu que ça continue ; que je trouve quelque chose à dire... » (Le libraire, 54) Et que de choses méritent d'être soulignées à Saint-Joachim, et non pas à Montréal où la ville propose assez d'occupations pour amener Hervé Jodoin à délaisser « Le journal ». En ceci, notre analyse converge avec les remarques de Gilles Marcottes selon qui « l'écriture se présente comme un langage vide, comme le langage du vide »¹¹⁹ en considérant que Jodoin « parle, écrit pour ne rien dire ; pour faire le vide, ou plutôt rétablir le vide, un moment troublé par le langage de l'autre »¹²⁰

Réjean Ducharme va dans cette même voie en suggérant que l'inanité est la plus grande menace qui tracasse Bérénice : « Le néant est ce dont on a le plus peur » (L'avalée, 350). Ainsi, « Solitude et peur, deux thèmes récurrents, s'unissent dans le portrait de Bérénice qui, pour sauvegarder son autonomie et son innocence d'enfant, cultive une lucidité quelque peu extravagante et toujours susceptible d'étonner le lecteur »¹²¹.

De même, pour Aquin le cataclysme qui a bouleversé la vie de son personnage se répercute sur les mots pour les frapper de nullité à l'image du sort de son espion : « et la vie recluse marque d'un coefficient de désespoir les mots qu'imprime ma mémoire cassée. L'ennuiement brumaire me vide cruellement de mon élan révolutionnaire »(68-69). Épuisé,

¹¹⁸ Anthony Purdy, De «L'art de la défaite» à *Prochain Épisode*: un récit unique?, *VOIX ET IMAGES*, VOL.X, N°3, printemps 1985, p. 118

¹¹⁹ *Le roman à l'imparfait*, p.46

¹²⁰ *Ibid*, 44

¹²¹ Kenneth W. MEADWELL, *Ludisme et clichés dans l'Avalée des avalés de Réjean Ducharme*, Voix et Images, Volume 14, N° 2, 1989, p.295

paralysé, vidé de son espérance nationale, ce narrateur témoigne que son dire est frappé à l'effigie de sa remémoration brisée.

En outre, le narrateur d'Aquin cherche la solution dans la forme du récit. En effet, quand l'écriture est déconstruite, elle se redresse par le fait que cette déconstruction fait sens (119). F. Maccabée va dans notre sens en saisissant cette relation organique entre l'écriture et la quête sublimatoire : « c'est une manœuvre rédemptrice qui remplira un temps mort. Ainsi, le but poursuivi par le roman à l'intérieur du roman sera analogue à celui poursuivi par l'écriture du roman en soi ; l'ensemble acheminera le narrateur vers la résurrection. »¹²²

L'écriture se déploie donc dans le roman québécois moderne comme un don et une compensation pour des personnages dont la volonté et l'inspiration semblent inépuisables. Certains d'entre eux ont des ancêtres, certes, mais d'autres n'en ont pas, à moins que ce soient leurs créateurs, et pourtant ils auront tous des descendants... L'enfance est certainement le symbole d'un nouveau pays aux antipodes d'un autre archaïque, symbole donc d'un avenir placé sous le signe de l'euphorie.

Une écriture de jeunesse ou plutôt d'enfance est alors mise en relief par ces écrivains qui confèrent à cet âge force et épanouissement. Bérénice Einberg, aïeule d'Alice Soissons, les Frères Papineau, le fils Courge, Pauline Archange dont le nom même donne une idée de son écrit intitulé « manuscrit », Jean le Maigre, Marcel... Une lignée d'écrivains exubérants, novateurs et audacieux ! L'objectif de ranimer et reconduire les attributions intellectuelles dont la société a besoin, de refaire cette même société justifie en somme le recours de l'écrivain québécois à mettre l'écriture au centre d'une mécanique de régénération et de révolution.

¹²² Françoise Maccabée Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, les presses de l'université Laval, Québec, 1978, p. 16

II- L'ÉCRITURE COMME CONTRE-POUVOIR :

La vision appréciative de la valeur de l'œuvre littéraire est connotative de la conception que se font les écrivains québécois de l'importance de la fiction, une activité qu'ils pratiquent obstinément dans une atmosphère hostile. Ces auteurs se caractérisent surtout par le refus de la capitulation et par la volonté d'affronter les épreuves qui surgissent. D'ailleurs, leur ardeur invincible qui se répand au fil des phrases et des textes est précisément ce qui a permis à la littérature de continuer son chemin avec assurance. Cette littérature ne propose pas des illusions ni des mirages alléchants, elle est ancrée dans la vérité qu'elle mime.

En effet, complexe et conflictuelle, la situation de l'écrivain l'oblige à une revanche scripturaire ; c'est pourquoi il lègue la parole à la jeunesse prête à se soulever contre toute autorité qui s'impose au nom d'une doctrine jugée insoutenable. Le personnage scripteur est alors un type qui s'attribue le don d'écrivain pour se réhabiliter et qui adapte ses dires au besoin de restaurer une image altière, qu'elle soit individuelle ou collective. Car chaque Québécois se considère comme une portion sinon un représentant de ce « peuple fondateur » qui doit « se construire » et se penser dans la perspective de fonder le pays et non pas simplement de le rêver.

Adversaire déclaré du pouvoir, le discours littéraire s'emploie donc à contrer la tyrannie et ses représentants, ceux qui jouissent d'une certaine influence et d'une hégémonie quelconque dans la société classique, au sein du régime dont on dira révolu. En effet, l'objectif déclaré par les écrivains des années 1960, à savoir Jacques Godbout dans son roman *D'amour, P.Q.*, dans lequel le héros envisage d'« exterminer(r) la vermine »(84) – c'est-à-dire éliminer les dirigeants corrompus – semble le promoteur ou l'inspirateur de l'aventure littéraire de l'époque ultérieure. En fait, la génération post-révolutionnaire, celle de Beauchemin et de Soucy, conçoit l'intrigue et la structure du texte dans la perspective de faucher complètement le règne malsain. Ainsi, à la place d'un narrateur aquinien ou d'un délégué national vaincu, les lettres québécoises proposent aujourd'hui des instances narratives et des protagonistes ou hérauts qui maîtrisent les mots et les faits, qui savent compenser la frustration collective et qui réalisent l'apothéose de l'écrivain. En conséquence, la chute des « puissants », symbolique aussi de la mort de Dieu (Nietzsche), renie les puissances fanatiques qui contraignent les personnages de Blais, de Ducharme et de Gérard Bessette, et concrétise l'affranchissement des autres.

1- La destruction du Pouvoir :

a- L'accent féministe :

A partir des années soixante le changement des mentalités amène avec lui le bouleversement des structures classiques de la société québécoise. La baisse des taux de natalité, la libération de la femme et le questionnement du sens de la famille ont permis au féminisme de trouver le terrain adéquat pour s'exprimer. C'est ainsi que le sexe féminin s'impose dans le monde littéraire aussi bien à travers les écrivains que les protagonistes. Marie Claire Blais, Rejean Ducharme, Gabrielle Roy et Soucy mettent en scène des enfants ou des adolescentes dont l'action et la parole montrent une contestation franchement développée contre le rejet historique de la femme. Le mot ou le pouvoir créatif représente un contre-pouvoir qui réhabilite le statut du féminin. La prise de la parole, qui analyse et qui critique, est une forme de réappropriation des commandes et une manière de s'affirmer vis-à-vis du masculin. Le discours féminin ne cherche ni à convaincre ni à attirer la sympathie de l'homme, il ne vise pas non plus à établir une prétendue comparaison de statuts ; il est résolument transgressif.

Vue comme inférieure, placée sous une tutelle masculine, la femme fut pour longtemps considérée comme un être incapable de vie intellectuelle et de débats artistiques. C'est en fait la qualité de son discours et de son raisonnement qui est mise en question selon un regard misogyne. La production d'un discours de culture est réservée exclusivement à l'homme alors qu'on laisse à la femme la tâche ménagère et l'éducation des enfants. Cette distribution traditionnelle des fonctions jugée préjudiciable à la femme est remise en question dans le domaine de la littérature québécoise. La femme reconquiert en effet une identité affranchie comme le suggèrent les narrateurs de Godbout dans son roman *Les Têtes à Papineau* :

Parce que Bébé lui ressemblait, et que ses gênes l'avaient empoté dans la deuxième round, maman, comme des milliers de femmes de son âge, choisit, quand la Révolution Tranquille le permit, et dans l'ordre, la pullule anticonceptionnelle, une profession qui l'amena hors du foyer, puis la ligature des trompes. (Les têtes, 37-38)

« Le triomphe génétique » de Bébé dont le prénom même la libère de sa condition féminine suggère par l'acuité de l'humour la portée des changements en faveur de la femme au Québec moderne. La littérature québécoise contemporaine se distingue donc par la radicale mise en question de l'image de la femme traditionnelle et inaugure un

changement de rôles en se révoltant contre l'état de soumission. Dans *Une saison de Marie-Claire Blais*, le personnage principal est une dame dominatrice dont le statut s'articule en contrepoint par rapport à celui de sa fille qui incarne l'épouse effacée. En effet, la grand-mère l'emporte dans ses discussions autour des questions d'ordre culturel (comme l'école, le mariage, la religion) sur le mari de sa fille dont le pouvoir régresse manifestement. Le dernier mot sur tout sujet; baptême, funérailles, orientation et avenir des enfants... revient donc à la vieille femme. Ainsi, son pouvoir décisionnel anéantit la prétention des « hommes cruels »(une saison, 73) et la voix du chef de famille qu'on connaît comme « râleur » devient désormais plus proche d'un murmure.

La disparition de l'autorité masculine conduit à l'émancipation totale de la femme. Héloïse voyage en ville pour travailler et pour contribuer aux dépenses familiales. Elle rejoint en l'occurrence une maison close où elle pratique la prostitution en compagnie d'autres jeunes filles de son âge et de son rang. A la figure de ces filles pénétrées d'une sexualité excessive s'ajoute celle de la patronne Embonpoint qui impose son pouvoir dans le village et s'attire le respect du dentiste, du notaire et des jeunes gens. Sa renommée corrobore la rupture avec la conception classique de la femme prisonnière du foyer et du mari. Le thème de l'homosexualité abordé dans cette œuvre ainsi que dans *Manuscrits...* véhicule une vision révolutionnaire à l'époque que Réjean Ducharme appuie à travers le modèle de son héroïne: fille débauchée et lesbienne. Ainsi, l'image de la "vierge" (virginité, chasteté, pudeur, unicité des rapports, interdiction de relations hors mariage, etc.) est renversée au profit d'une image hétérodoxe.

En effet, l'histoire de la révolution de la narratrice ducharmienne semble avoir pour jalons le traitement injuste dont elle est victime depuis son enfance. La cruauté de son père et les faveurs dont jouit son frère engendrent un complexe d'infériorité voire « un complexe de féminité » dont Bérénice va tenter tout au long de son cheminement de se débarrasser via la négation. Le « non » qu'elle adopte pour tout langage, pour toute réponse à des discours n'entendant que le passéisme et la hiérarchisation va être complété par des conduites qui vont dans un sens négatif : « Einberg n'a pas voulu laisser Mme Einberg me nourrir. Il est écœuré que je ne sois qu'une fille. »(L'avalée, 21)

Par rapport à cette image dévalorisante l'héroïne de *L'Avalée des avalées* va écrire une œuvre et produire des scènes dans un vocabulaire qui conjure le traumatisme, un langage qui tend au maximum à positiver le moi et à dénigrer l'autre. D'ailleurs, les attitudes négatives, les diverses formes d'autodérision que Bérénice tient contre elle-même sont habitées par une ironie grinçante qui infériorise les autres. La révolte de Bérénice, toutes

ses déviations sont d'une manière évidente le moyen de dénier le statut de « femelle » qu'on lui confère. D'ailleurs si elle se donne à une fille (Gloria), c'est pour éviter l'idée d'être possédée par un homme, c'est pour abattre le pouvoir masculin qui s'empare de la femme, corps et esprit. Et si elle s'associe à la fille, c'est en même temps pour prendre la place de l'homme, pour se substituer à ce mâle ou absent ou impuissant. En plus, si elle « s'expédie » à la guerre, c'est aussi pour jouer le rôle de ce frère ou de ce père lâches, incapables d'affronter la mort. Enfin en tuant les chats (Mauriac) de sa mère, Bérénice vise symboliquement à éliminer la race virile qui jouit des attentions de la femme mais sans reconnaissance aucune.

Ainsi de Grand-Mère Antoinette à Bérénice « on a pu suggérer que ces absences de l'homme avaient donné à la femme canadienne-française des responsabilités, et, partant une autorité très particulière dont l'héritage durable pourrait être le caractère matriarcal de la société québécoise, aujourd'hui renouvelé par l'apport d'un féminisme agressif »¹²³. Ce mouvement féministe connaîtra son apogée avec la narratrice de Gaétan Soucy assimilée à une « Amazone »¹²⁴, ou plutôt à Artémis, « la divinité discrète de la distance qui sépare toutes choses » (La petite, 90) et « indépendante du joug de l'homme »¹²⁵. Aussi est-elle baptisée « petite chèvre sauvage » (167), surnom qui constitue un leitmotiv dans le texte, qui nous rappelle « la biche » et qui reflète la facette brute du personnage avec son « parfum d'herbe et de pluie » (82). En fait, cette appellation métaphorique associe le mystère de la nature à celui de la femme et régit tout un phénomène de télescopage d'attributs¹²⁶.

L'étalage de ses charmes par l'héroïne de Soucy et sa relation amoureuse avec « le prince » peuvent être interprétés comme un acte provocateur. Le portrait du bien aimé n'est pas dénué d'une évocation sensuelle. Son « braquemart » intègre la sexualité « avec des envies dressées comme des bougies dans ses prunelles » (La petite, 82). La tentation réciproque permet au passage de déceler la puissance de l'amour sensuel. D'une part, on note son apparition comme une femme fatale pour ses charmes et la fascination qu'elle exerce sur lui. D'autre part, la séduction, la mise en valeur de sa beauté physique et des charmes attestent d'une prise de conscience de son influence.

¹²³ Pierre Guillaume, op.cit., p. 28

¹²⁴ La légende d'Artémis « offre tant de points communs avec le genre de vie prêté aux Amazones, guerrières et chasseresses » Pierre Grimal, op.cit., p. 31

¹²⁵ Pierre Grimal, op.cit., p. 53

¹²⁶ « Artémis resta vierge, éternellement jeune, le type de la jeune fille farouche, se plaisant seulement à la chasse (...) déesse sauvage, des bois et des montagnes, qui fait sa compagnie ordinaire des fauves » Ibid., p. 52

De plus, le texte de l'héroïne de Soucy se présente comme une allitération ininterrompue en une consonne fluide et légère homophone du pronom personnel féminin singulier « elle » : « la lettre *l*, en cursive »(La petite, 175-176). Convenant parfaitement bien à la féminité, cette lettre s'oppose au demeurant à la rudesse masculine. En effet, singulièrement, sa position verticale sur les feuilles dénote un élan contestataire : elle caricature le phallus et ses adeptes et fait de l'écriture un moyen de défense : « je leur tourne le dos, je hausse une épaule, je leur jette du sang »(La petite, 31) Les attributs de la sexualité masculine sont sujet à démolition alors que ceux de la féminité se font valoir comme arme d'attaque. Ce rabaissement de l'autre et cette auto-valorisation constituent les fondements stratégiques de toute rhétorique qui vise la réalisation de soi.

Mis à part le coup de théâtre qui nous révèle la véritable sexualité du narrateur, Soucy ajoute que « cheval (...) n'a pas de couilles »(La petite, 94) non plus. Ce jeu sur les identités concourt au dénigrement de la vanité masculine. Cette infatuation se met à nu lorsqu'elle se heurte aux privilèges de la femme : sa faculté de penser et d'agir correctement, sa capacité à se débrouiller et à savoir se tirer d'affaire. L'héroïne se fait valoir : « Mais c'est égal, père savait que c'était moi le plus intelligent de ses fils, et zou. Couilles pour couilles. »(79). Ainsi, l'ingéniosité, le savoir et la clairvoyance sont les exclusivités qui font virer la balance en faveur de la fille en la rapprochant de la déesse grecque de la sagesse. D'ailleurs, ce ton confiant entre en résonance avec le défi d'Athéna à l'endroit d'Arès dont elle « a trompé et vaincu la force brutale par sa sagesse virile »¹²⁷.

Assumant son sexe, elle s'octroie en fait un moyen pour se pérenniser à travers une féminité pleine de vie d'où sa précocité et sa capacité à enfanter et à produire. L'œuvre littéraire, acte de réalisation et d'éclosion intellectuelle est métaphoriquement incarnée par l'accouchement proche. Finissant son texte « en attendant que la vie éclate de (s)on corps »(173), la jeune fille aboutit à une sorte d'apothéose qui la place sous le signe de l'éros alors que son frère et son père dégénèrent en silhouettes de thanatos.

L'écriture jadis placée sous le signe du masculin devient pour la jeune fille l'espace adéquat pour dénoncer les abus de son père, pour témoigner contre lui. Il n'est pas anodin qu'au moment où elle reconnaît et dévoile, dans le texte, son véritable sexe elle commence à « appliquer aux mots le genre des puttes et à les accorder en conséquence »(85). L'écriture offre dès lors à la fille la possibilité de se retrouver.

Partant, cette émancipation qui en dit long sur la fermentation d'un nouveau mode de penser et de vivre dans les années soixante est maintenue comme un précieux héritage par

¹²⁷ Identifiée à Minerve chez les Romains, Athéna incarne le savoir et la bravoure, entre autres, elle a lutté victorieusement contre Arès maintes fois. Pierre Grimal, op.cit., p. 45, voir aussi 57-58.

les avant-gardistes québécois. La restitution de la parole féminine constitue en vérité l'étincelle ou le premier indice de la contestation du pouvoir exclusif.

b- Satire et renversement des “ puissants” :

Nous avons eu l'occasion d'étudier la place dominante octroyée au père. Toutefois, son statut référentiel permet de tirer une conclusion sur les orientations de la société québécoise telle que décryptée par des écrivains « progressistes ». C'est essentiellement une mentalité attirée par l'autonomie comme le suggère le narrateur de Beauchemin.

Le conflit des générations est un topos à l'aube de la Révolution Tranquille. Symbolique, ce sujet oppose une jeunesse florissante, brillante et pleine de fougue à une classe qui l'entrave dans son impatience à s'accomplir. Les écrivains notent dans cette optique le poids de la puissance paternelle comme une tyrannie aveugle. D'ailleurs, « le renversement va plus loin (...) et voudrait démontrer, paradoxalement, qu'une certaine innocence passive chez les ancêtres sera remplacée par un cynisme actif et qui se voudrait durable chez les jeunes. »¹²⁸

La seule occupation des enfants semble donc de s'assurer un statut souverain. En effet, « si le père est généralement mythifié, il est paradoxalement méprisé ou haï ». La méditation du fils Courge nous renvoie à un éveil de la conscience et à un projet de libération : « Mais une certitude m'emplissait tout entier : je ne pouvais plus, désormais, agir comme second et comme esclave dans ses folles entreprises. Il me fallait outrepasser ce funeste état et freiner le bras cruel de père. »(Le jour, 138) Le père est alors la proie du dénigrement. Contrairement à sa position prestigieuse, il est regardé de haut, toisé dans ses défauts d'où le défi de Bérénice : « Tu n'auras pas ma peau. Je suis celle qui s'agenouille devant un esclave et ne baisse pas les yeux devant une reine. » (L'avalée, 185)

L'écriture dans *la petite fille qui aimait trop les allumettes* représente alors la forme la plus accentuée des prérogatives imparties aux personnages. En donnant forme à ses pensées, en faisant retentir sa voix, la jeune fille impose son style et sa façon d'être. Par son talent littéraire et par l'usage conscient du langage, elle se fait sa propre justice. Le texte est en quelque sorte un bras vengeur car il est l'espace de réparation des offenses subies. Aussi représente-elle les autres selon une apparence souvent hideuse, exception faite de l'inspecteur des mines.

¹²⁸ Elaine D. Cancalon, op.cit., p.107

La prétérition semble alors un instrument de prédilection pour Soucy qui préfère l'insinuation à la déclaration. On relève le recours à cette formule de dédain : « ces marioles dont je renonce à décrire l'accoutrement »(La petite, 65). En se voulant bref, l'énoncé est infiniment riche, la réserve n'est qu'apparente. En effet, l'appellation de ses adversaires dénote la ruse, c'est en vérité le moyen pratique par lequel la fille répond à leur menace : ce substantif désigne aussi « roué », qualification de l'être sans scrupules. Aussi leur assigne-t-elle les flèches les plus blessantes. La théorie du dire, c'est agir, est vérifiable dans cet énoncé où le renoncement à la parole passe pour loquacité, où le mot passe pour un fait et où l'attaque langagière répond à l'attaque matérielle. En fait, le style a la vertu de permettre à la narratrice de réagir indirectement.

« J'ai peut-être écrit le mot animal un peu à la légère aussi »(La petite, 19), souligne ironiquement la narratrice qui privilégie la métaphore animale. Etant le trait caractéristique de ce texte, la comparaison avec les bestioles se rattache au père mais surtout au frère. « Chien, grenouille, ours, gorillon, cochon ... » des termes qui attirent le regard du lecteur lui indiquant la grossièreté, la bassesse, la férocité et la stupidité des personnages. C'est dans ce sens qu'elle attribue tout au long de l'œuvre les pêchés capitaux à son frère, lequel semble aussi repoussant qu'arrogant, aussi lâche qu'hypocrite. Etant son éternel compagnon, ce personnage sert de prototype à un portrait charge.

Il en va de même pour la description du quêteux qui suggère sa dégradation morale et physique. Ainsi, est-il représenté dans une image qui anéantit son humanité et qui lui ôte la faculté de la parole : « avec ses ricanements de convoitise vicieuses et ses bruits de gorge comme un chien, qui sont, on le sait, son moyen d'expression »(La petite, 160) ou « comme une souris méchante »(141) La connivence avec le lecteur est un accord tacite sur le pouvoir de la fille sur ses « adversaires ». La parole remplace alors l'action : « le petit prêtre (...) qui faisait semblant de prier sur les restes (...) je lui aurais volontiers donné un coup de bottines dans les enflures, à cette soutane, mais bon »(163) L'autocensure laisse libre cours à un coup plus mordant. Il en résulte que la puissance du dit réside dans la vigueur tranchante de l'ironie.

Quant au père, il est discrédité à travers son corps, objet d'une description péjorative évoquant les insectes et la moisissure. C'est l'écriture qui assassine une nouvelle fois par la virulence de l'image : « ses jambes comme des pattes d'une araignée (...) Ses pieds nus ressemblaient étrangement à deux pains moisis, tant par la forme que par la couleur. Nous ne sommes pas grand-chose devant la mort, avant comme après, c'est bibi qui vous le confie »(La petite, 128-129). L'adverbe modalisateur et la comparaison insistent sur la

vision répugnante du père et la description partielle paraît annuler sa puissance en donnant au support de son corps l'aspect de la pourriture.

Marie-Claire Blais nous montre que ceux qui prétendent à la supériorité cachent en vérité un esprit étroit. Le père est « le plus souvent désigné par l'anonymat de son sexe (la voix de l'homme). Sa fonction familiale, loin de s'exprimer par une parole autoritaire, est réduite à une sorte de bestialité inconsciente (il bat ses enfants, ou les jette dehors, et viole sa femme) »¹²⁹. Ainsi, la désobéissance constitue la première forme de contestation de l'autorité paternelle. En fait, le rejet de cette houlette se trahit à travers le refus de reconnaître ses torts devant le père étant donné que ce geste signifie la résignation : « Je n'ai pas peur de mon père, moi, je ne lui demande jamais pardon. » (Une saison, 26) Le poète de Blais se dresse ainsi comme une personnalité indomptable et indépendante qui révoque ou destitue la tutelle familiale.

De même, le rêve le plus cher de Bérénice c'est de voir son agresseur trépasser parce que sa présence gêne son parcours marginal. Il se présente ainsi comme l'obstacle insupportable qu'il faut supprimer coûte que coûte, fût-ce par la formulation des vœux : « moi, j'ai hâte que mon père meure pour être impie tant que je le veux » (L'avalée, 15) C'est que la jeune fille pense trouver dans la mort de son père l'occasion propice pour abolir tous les interdits et pour jouir de ses libertés. Dans cette perspective, elle semble rejeter son patronyme, réclamant une autre appartenance : la négation des racines émane de l'inébranlable volonté de changement. En fait, « Bérénice Einberg porte le nom de son père, mais elle s'oppose catégoriquement à ce patronyme et à ce qu'il représente : la loi, l'autorité (...) C'est en se tournant vers les Bérénice de l'histoire, de la mythologie et de la littérature qu'elle découvrira sa véritable généalogie et qu'elle atteindra à son identité. »¹³⁰ La révolte culmine dans le reniement de la mère : « Mme Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort. Chat Mort ! Chat Mort ! Chat Mort ! » (L'avalée, 33) Cette exaspération se rapproche d'un désaveu des origines¹³¹. Ce nouveau surnom attribué à la mère est conçu en fait, en raison de la répugnance qu'il connote, dans le but de réaliser un détachement constructif.

Ainsi le rejet du système patriarcal coïncide avec l'attaque du modèle matriarcal comme on le constate dans l'œuvre de Blais à travers le détronement de la vieille figure hostile à la

¹²⁹ Elaine D. Cancalon, *ibid.*, p. 106

¹³⁰ Lucie Hotte-Pilon, *Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Voix et Images, vol. XVIII, n° 1 (52), automne 1992, p. 106

¹³¹ Ce phénomène de reniement et de « l'intransmissibilité du nom » est valable aussi pour quelques autres romans de Ducharme comme *L'Océantume*, *L'Hiver de force*, *Le Nez qui voque*, *Dévadé*, *Les Enfantâmes*. En fait, « la mise en cause de la relation consanguine instaure une distance et une prise de position à son égard, concourant à la rupture de la filiation et de l'ascendance ou la lignée généalogique ». Cf. *ibid.*, pp.107-108

jeunesse. En fait, abandonnée par ses petits fils, n'ayant plus de pression à exercer, « Grand-Mère Antoinette s'étiolait de solitude dans son fauteuil » (Une saison, 120), son royaume est déchu comme celui de la société archaïque renversé.

Ce changement de valeurs est le signe d'un rejet à outrance des codes fondateurs de la société dont les personnages veulent s'émanciper comme on le voit dans la formule d'Alice Soissons : « toutes les mères sont des putes ou des saintes vierges, la différence est infime ». La subversion dans le jugement est alors une stratégie que l'on adopte du moment que le conformisme étouffe les visions personnelles. C'est que l'individu aussi bien que la société reconnaît l'aliénation engendrée par la codification des mœurs et par le respect d'un langage ou d'un type de comportement standard.

En effet, la guerre qu'entame Bérénice trouve son reflet dans le geste brutal de l'amie de Pauline Archange, Louissette, qui « avait déjà cassé quelques assiettes sur la tête de sa mère adoptive à qui elle vouait des sentiments hostiles (...) elle ne craignait plus rien, ni Dieu ni les hommes. » (Manuscrits, 95). La sédition vise donc à abattre les « têtes » dans l'acception sociopolitique de « chef ». « Ainsi, ce monde adulte, inquisiteur, qu'il faut oublier pour le mieux détruire, est à la fois la cible et le but de l'enfance »¹³².

On note au passage que la désobéissance aboutit au renversement de l'ordre établi. Le dispositif et les normes installés par Einberg, symbolisant son commandement, relèvent en vérité de l'apparat qui disparaît lors de son absence. Le désordre illustre la théorie de la mort de Dieu (« tout ») : « Depuis qu'Einberg est parti en voyage, l'ordre qu'il faisait observer à table est tout désorganisé, tout démantibulé (...) » (L'avalée, 95). Plus attractive est la démarche du fils Courge qui arrive par sa résolution à renverser l'ordre hiérarchique : « Voilà que les emplois s'inversent et que je brocantais ce rôle pour celui du maître, cependant que père prenait celui de l'élève. » (Le jour, 84). Devenu un simple lampiste, le père est dorénavant un adversaire sans danger, un être qu'on peut manipuler aisément en décidant même de sa vie et de sa mort.

Par ailleurs, le corps ecclésiastique illustre la déchéance du milieu religieux. Nos textes en donnent une image dégradée qui contraste avec le pouvoir que ces personnages détiennent. Le faux semblant est le premier critère à démasquer chez les prêtres. Chez Ducharme, le rabbi est un homme de paille qui catéchise sans réelle foi, mais qui prononce surtout une parole déplacée du contexte, une exhortation à la guerre.

Pareillement, le curé dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* est regardé comme un homme qui veut se faire écouter. Le poète ironise sur ce travers en contemplant ses

¹³² Alain-Bernard Marchand, op. cit., p. 345

« oreilles impressionnantes »(p. 59) qui suggèrent la curiosité. En effet, l'ignorance de ce prêtre est un défaut patent : « Malgré tous ses efforts, M. le curé ne put jamais me renseigner sur les grandes vérités de la vie »(p. 80) Donc incompetent, le prêtre se montre ridicule face à l'intelligence de l'enfant puisqu'il « fait sur (lui) une forte impression de sagesse »(59). Ainsi, le niveau médiocre du prêtre est semblable à celui du Frère Théodule qui joue le rôle du précepteur avec sa « minable apparence de pauvreté et de misère »(132). Incompétents pour éduquer ou pour convaincre de leur doctrine, ces personnages se caractérisent par le décalage entre le principe de leur conduite et leurs actes. D'abord, notons que le prêtre d'*Une saison...* semble « un bonhomme assez sympathique, inoffensif, dont ni les paroles ni les actes ne prêtent à conséquence: un tigre à qui l'on aurait enlevé les dents et les griffes. »¹³³ Ensuite, relevons le recours de Blais à la parenthèse pour apporter une précision ironique sur les faiblesses et l'immodération du curé qui consomme aussi pendant le carême: « mais comme le curé mangeait bien et ne jeûnait que la veille des pâques (et encore brisait-il son jeûne pour boire de la bière) »(Une saison, 36)

En fait, la gourmandise et la vanité s'ajoutent à l'ivrognerie du curé, passion qu'il partage avec sa servante : « Elle buvait donc le vin de mes messes, en secret (...) je dormais donc au chaud, l'âme satisfaite par le bon repas qu'elle venait de me préparer (...) »(77). Derrière l'alcoolisme se trahit la transgression de la règle religieuse, car le discours laisse apparaître des relations intimes avec la femme de chambre. D'ailleurs, basé sur la tromperie, l'énoncé de l'homme semble toujours en décalage avec sa vérité. On le voit, pour comble d'hypocrisie, demander piteusement : « de grâce (...) n'entrez pas dans la maison de Dieu dans un état d'ivresse ! »(84)

La luxure et la légèreté de ce personnage se rapprochent de la concupiscence du rabbi : « Puis le scandale éclate. Mes enfants, hoquette le major Schneider, je vous présente ma maîtresse, je vous présente, plus en chair qu'en os, la maîtresse d'un rabbin. »(L'avalée, 347) La dissimulation du premier se transforme en démesure chez le second qui n'a pas honte de se permettre ce qu'il interdit aux autres. Ainsi en toute contradiction, le personnage de Ducharme témoigne des mêmes défauts que le curé auquel Jean Le Maigre reproche les sept péchés capitaux : « les plus beaux pêchés de la terre ont coulé dedans. La gourmandise, la luxure, l'avarice, l'orgueil. Ah ! L'orgueil droit comme une flèche, et l'envie comme un serpent. »(Une saison, 59) En somme, ces deux religieux trouvent leur caricature dans la figure de l'abbé Moisan, personnage sans influence aucune : il se révèle berné par Mme Octavie (Une saison, 156-157). À son image, la religion ou l'église qu'il

¹³³ La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Biais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, op.cit, p.67

présente est délaissée, aussi bien par Héloïse que par les autres, au profit de la maison close.

La dégradation s'aggrave davantage avec le personnage à l'esprit démoniaque qu'est le Frère Théodule. Il semble miner aussi bien l'église que le sommet de la hiérarchie religieuse (comme le note son nom dérivé de « Théos », « dieu »), par son comportement pathologique. L'infirmerie dans laquelle il exerce, sans réelle connaissance, semble l'endroit le plus propice à l'épanouissement des tendances sadiques, à une boucherie d'enfants. Jean Le Maigre « ressemblait à ces jeunes âmes que le Frère Théodule avait précipitées dans la vie éternelle, à un âge précoce (...) encore épris de la fleur de l'adolescence, il la cueillait au passage »(Une saison, 65). Ce personnage semble massacrer les corps doublement : à travers la pédophilie et les meurtres. L'accusation sert donc à anéantir le prestige du personnage et à minimiser l'univers dont il se réclame.

Le portrait du Frère Théodule est d'ailleurs imprégné d'une caractérisation sévère marquée d'un ton véhément notant l'avilissement et le sacrilège : abaissement, corruption, abjection et dépérissement corroborent la vulgarité innée : « mais la tête basse, fixant le bout de ses gros souliers, en songeant qu'il n'était qu'un jeune homme vulgaire, et que tout en lui (jusqu'au pli négligé de son pantalon) avait cet aspect fatal de la vulgarité et de la déchéance »(Une saison, 131-132). Cette description est très éloquente : les axiologiques dépréciatifs semblent avertir le lecteur du mal que ce type de personnage peut causer surtout en lui organisant à la fin du roman une réapparition dans la vie du Septième (169) très proche de celle de Vautrin dans l'histoire de Lucien Chardon¹³⁴.

Plus humiliante encore est l'image bestiale faite autour des religieuses créant un effet pernicieux : « les sœurs, c'est comme les araignées noires, avec des p'tites pattes jaunes, l'bon dieu si y était au ciel comme on dit, y aurait pas créé des animaux pareils, y a pas de conscience s'y les a créés (...). »(Manuscrits, 100). La virulence de ce persiflage touche au Créateur en jetant sur lui le discrédit autant pour les méfaits de ces personnages que pour leur allure.

L'attaque de ces instances est plus acerbe quand elle fait de l'écriture le moyen de prendre une revanche. Ainsi « tout comme elle l'a fait pour la famille, Marie-Claire Blais démystifie, à force d'ironie et de parodie, les portraits traditionnels du prêtre et de la religieuse ici représentés de façon caricaturale »¹³⁵ :

Je pouvais déchirer maintenant avec Louissette qui était toute prête pour le combat, ce voile d'une autorité que je n'aimais pas. Ah ! Pensais-je, combien

¹³⁴ Cf. *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac.

¹³⁵ Alain-Bernard Marchand, op. cit., p.346

on se moquerait désormais de Mère Sainte-Théophile, de la directrice, de Mère Sainte-Scholastique, et même de l'oncle Victorin et du père du Jacob « Tous les méchants qu'on va brûler en enfer, disait Louissette, et nous, on les regardera brûler... (Manuscrits, 94)

Cela dit, ces différentes instances représentatives du pouvoir culminent dans l'image grandiloquente de l'être suprême. La comparaison et la personnification projettent sur « Dieu » le sadisme humain¹³⁶ et le caractère vindicatif : « Ils ont un Dieu comme eux, à leur image et à leur ressemblance, un Dieu qui ne peut s'empêcher de haïr, un Dieu qui grince les dents tellement sa haine le fait souffrir »(L'avalée, 15). Sanguinaire, intolérante et sadique, cette puissance est aussi irrationnelle. En fait, la figure divine atroce et inexorable coïncide avec le portrait du père (le géniteur ou le religieux) intraitable et redoutable.

La satire fondée sur des “ images comiques” est en fait le dispositif destructeur de l'autorité qui, soumise à l'examen sévère du détracteur, dévoile sa facette indigne. Enfin, le statut du personnage dont le narrateur dénigre les apparences est soumis à la « logique littéraire de l'analyse, du démembrement, de la mise à mort » selon Bakhtine qui explique : « L'objet est décortiqué, dénudé (dépouillé de sa parure hiérarchique). Nu, il est ridicule, comme aussi ses vêtements séparés de sa personne, « vide ». »¹³⁷ La force du discours littéraire semble alors triompher sur la voix tonitruante des autorités et sur la propagande des institutions et des fanatiques.

c- La négation de l'autoritarisme :

L'écrivain québécois bat en brèche l'autorité qu'exercent les vieux apôtres, ceux qui interprètent la poésie comme une anomalie ou une pratique « des âmes déviantes ». La censure est considérée comme un empêchement à l'élan novateur.

Gérard Bessette nous plonge dans un univers où s'engage la lutte entre l'écrivain et la censure. Il nous présente son héros comme un « agent secret » qui agit sous l'égide d'une instance hypocrite. En effet M. Chicoine est un vieil imposteur qui dissimule savamment son incroyance de la même manière qu'il recèle les livres défendus au « capharnaüm ».

¹³⁶ On revient ici à la remarque de Gilles Marcotte pour conclure qu'il s'agit d' « un mécanisme de renversement toujours actif dans l'œuvre de Ducharme; entre le bien et le mal, entre Dieu et le Diable, entre amour et haine la frontière n'est pas sûre, et peut-être faudrait-il aller jusqu'à dire qu'entre les deux côtés de la barricade d'étranges complicités se nouent (...) Lautréamont accuse Dieu d'être un bandit, de se conduire en bandit; Ducharme fait mieux, il change abruptement, en personne pour ainsi dire, le Dieu du bien en Dieu du crime.» *Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont, Études françaises*, 26, 1, 1990, p.89

¹³⁷ BAKHTINE, op. cit., p. 458

Mais Jodoin possède la clef et a le privilège d'accéder à cette "porte condamnée", et donc c'est lui qui a en fin de compte le droit de répandre le contenu interdit. Consultons la remarque faite par Louis Hamelin à cet endroit :

*Lieu tabou, le capharnaïm l'est donc doublement : d'abord comme bibliothèque clandestine renfermant les livres à ne pas mettre entre toutes les mains ; ensuite, par la position hautement métaphorique qu'il occupe dans la librairie (à la fois centrale et en retrait), et la charge sémantique dont l'écriture l'investit pour en faire le symbole de ce fantasme utérin autour duquel une bonne partie de l'œuvre postérieure de Bessette est destinée à graviter.*¹³⁸

Néanmoins, ce qui est exposé aux regards du public n'est pas moins scandaleux selon le narrateur. C'est là le sens de son ironie sur le nom de son secteur : « « mon » rayon, qui fait face à celui des jouets et qui contient les « livres profanes » » (Le libraire, 26). Cette épithète implique ce qui ne relève pas de la religion, mais on y lit, en filigrane, le verbe profaner au sens de porter atteinte à cette institution.

En outre, notre personnage est le mieux placé, par son mode de vie, pour manœuvrer, affronter et dérouter les attaques du curé de Saint-Joachim. Sa mission de « vendeur de livres dangereux », « qu'il ne faut pas mettre dans toutes les mains » (Le libraire, 70), fait de lui « un débaucheur de collégiens » (120). D'ailleurs, assumant son cynisme, son ivrognerie et son excentricité, notre protagoniste assume aussi sa tâche de défenseur des idées progressistes.

Sa qualité d'expert dans la reconnaissance des « clients sérieux », qu'il définit selon leur principe d'assiduité : « des réguliers », montre sa familiarité avec eux et la fréquence du contact direct qui exclut toute prise de précaution : « Ils s'approchent de moi avec des airs de conspirateurs et me glissant à l'oreille quelque titre ou nom d'auteur du ton dont on demande un condom ou un suppositoire chez le pharmacien. » (Le libraire, 63) Le vocabulaire est investi d'une charge sémantique qui implique l'idée de la transgression : transgression des tabous langagiers, de la morale et des codes, qui plafonne dans l'idée de la perversion. En plus, le narrateur requiert, par métaphore (pharmacien), l'image d'un « dealer » qui satisfait les besoins instantanés de ses « dépendants ». Le livre est alors assimilé à l'ordre du « stupéfiant », interdit à « consommer ». Ainsi ce mode d'action discret, voire illicite prouve la complicité et l'engagement du narrateur dans une sorte de machination qu'il mène non pas par obligation ni pour le plaisir mais pour la liberté. Notre constatation ne s'accorde pas avec l'opinion de Marcottes à cet endroit :

¹³⁸ Louis Hamelin, *Dans le ventre du récit* (Lecture de Gérard Bessette), *Voix et Images*, vol. XX, n° 2 (59), hiver 1995, p.442

Si l'on peut concevoir une histoire de la liberté, ou des libertés, il est assez évident que Jodoin entend se tenir à l'écart de ses combats, et qu'il refuse obstinément toute forme d'engagement. Il ne rêve que d'une liberté, d'une vie sans histoire(s), qu'il obtiendra en vendant frauduleusement les livres de Chicoine.¹³⁹

En effet, c'est justement ce type de vente « illégal » qui montre « l'obstination » de ce libraire à s'investir et à entraîner les autres. Ainsi, sa tâche fait de lui un être audacieux qui ne craint pas l'aventure, prêt à se compromettre pour ses convictions, pour faire régner le savoir et défier le fanatisme.

Cependant, être lecteur des livres prohibés est un acte blâmable aux yeux des conservateurs et l'on voit bien que *Le Libraire* est une œuvre où se rencontrent le caractère et la condamnation de l'écrivain-vendeur (métaphore de diffuseur) et ceux du lecteur, « ce Guérard (qui) est un « liseur dangereux doublé d'un anticlérical en herbe » » (Le libraire, 130). En fait, lire implique adopter les idées écrites et entrer en conflit avec la religion.

Il en va de même pour *L'Avalée des avalés*, roman dans lequel l'héroïne fait exprès d'exaspérer son tuteur connu pour sa piété. De fait, la mentalité sectaire est critiquée grâce à une appellation bestiale homophone de « singe » : « Zio voit d'un mauvais œil que je lise Homère et Virgile, ce Turc et cet Italien. Mais son agacement ne fait qu'exciter les appétits ombrageux que lui et ses saint-je ont éveillé en moi. » (L'avalée, 188).

En effet, la narratrice joue sur le sémantisme de l'adjectif « ombrageux » pour nous renvoyer à la nature craintive et méfiante de ceux qu'elle assimile aux animaux : « Aussi, j'éprouve une belle volupté à exposer les jaquettes scandaleuses de « mes » livres aux regards idiots des avunculaires, des cousins, de mes cousins et mes compagnes de classe. » (L'avalée, 229). La lecture se double alors du plaisir de la provocation. Cette tendance à consulter les écrits « illicites » est un goût partagé entre les écrivains et les amateurs de la littérature des années soixante.

Marie-Claire Blais nous présente à son tour des personnages passionnés par ce type de littérature, symbole de leur insoumission. En fuyant leur famille dans les champs, le poète et son frère donnent libre cours à leur divagation intellectuelle. Jean Le Maigre, qui écrit d'ailleurs des poèmes provocateurs par leurs titres à savoir « à ma chaude maîtresse », nous affirme que le Septième « lisait parfois des livres défendus par-dessus (s)on épaule et s'endormait de chaleur à (s)es côtés. » (Une saison, 96).

Quant à l'écriture, elle est basée sur le même principe. Bérénice déploie une tonalité et un langage susceptibles de courroucer ses parents notamment dans les lettres où elle utilise un

¹³⁹ *Le roman à l'imparfait*, op cit. p. 48

vocabulaire amoureux en s'adressant à son frère comme si elle ne connaissait des affections que celles qui sous-entendent la sexualité. Mais ce n'est qu'un leurre pour indigner ceux qui interceptent ses courriers : « Le plus important est que Chamamor ou Einberg les lisent, soient scandalisés, découragés, abasourdis, écœurés. »(L'avalée, 194) L'énumération met l'accent sur le contenu d'un écrit apte à produire un tel effet de choc : le but chez cette fille n'est pas l'écriture, c'est plutôt la réaction des parents.

La fermeté de ce personnage trouve son pendant dans la volonté du narrateur de *Prochain Épisode* qui s'obstine à écrire en dépit des contre-révolutionnaires et même du bon sens : « deux ou trois romans censurés ne peuvent pas me distraire du monde libre que j'aperçois de ma fenêtre et dont je suis exclu. »(Prochain, 13) L'opposition ne paraît pas pouvoir laisser notre personnage d'autant plus que braver la censure signifie atteindre la liberté.

2- La rédemption de l'homme par l'écriture :

a- Une écriture constructive :

L'idée de « construire » apparaît sous les plumes de Blais et de Jaques Godbout qui confèrent à la création littéraire le sens d'un exercice de planification continue. En effet, la quête du sens et la recherche d'un statut et d'une voix percutante dans le monde semblent effacer les contours de ce monde au profit d'un projet singulier et grandiose qui se fixe comme le moteur de l'écriture. De ce fait, on note que le mot du personnage, qui est d'une manière ou d'une autre celui de l'auteur, inclut plusieurs possibilités de réalisation d'un « moi » accompli. Jean Le Maigre prend sa revanche contre son infortune par le biais de son œuvre et François Galarneau, après avoir tout perdu, retrouve le moyen de maîtriser son existence dans ses cahiers, le seul bien moral et matériel qui lui reste.

*Depuis le Denis Boucher de Lemelin jusqu'au Jean-le- Maigre de Marie-Claire Biais, le personnage du mal loti qui trouve un salut dans la création littéraire a considérablement évolué. Il se prend moins au sérieux et ne rit plus contre lui-même. Galarneau est un Fridolin qui aurait appris à parler et dont le rire, si triste qu'il demeure, possède une richesse qui est déjà une victoire.*¹⁴⁰

L'investissement dans le projet littéraire implique la construction de soi, de la personnalité et d'une idée sur le monde, tel est le sens du chantier entrepris par François Galarneau qui avoue au lecteur : « je n'ai pas prévenu Arthur ni Jacques, seulement je place mes cahiers à

¹⁴⁰ Nicole Deschamps, « Jacques Godbout, *Salut Galarneau !* » *Études françaises*, vol. 4, n° 1, 1968, p.110

la vue, sur le buffet. Comme ça, en lisant mon livre, ils comprendront que je devais faire quelque chose de constructif, comme de construire un mur »(Galarneau!, 125) L'analogie entre l'œuvre et le mur se rapporte à l'idée de l'aboutissement ou du résultat tangible d'un parcours enseignant l'importance de la ténacité. L'idée de construire montre la valeur stratégique et prospective de la littérature. Celle-ci développe une leçon qui n'est pas uniquement conçue pour être traitée en fonction du contexte immédiat puisque « l'édification de générations futures »(Les têtes, 27) est l'une des priorités des écrivains québécois de l'époque de Godbout. C'est l'apprentissage par l'écriture : en tant que prédestination, la littérature est le moyen par lequel ces narrateurs assurent leur maturité et le parachèvement de leur formation.

D'ailleurs, dans les textes qu'on traite, les travaux littéraires sont considérés comme un acte de naissance tirant leurs artisans du néant. Car ce n'est qu'en mettant au point son œuvre que la vie trouve ses repères et que le personnage commence à se considérer comme un individu différent, créatif et capable. C'est pourquoi on a tendance à parler d'une métamorphose du personnage et de la transformation de sa vie par l'écriture. « On ne naît pas en naissant. On naît quelques années plus tard, quand on prend conscience d'être. » (L'Avalée, 192) nous dit à juste titre Réjean Ducharme.

La valeur de l'écriture est à considérer à partir de l'attachement qu'éprouve Alice Soissons envers son livre qui lui est un bien inestimable, plus cher que sa vie même. C'est qu'il a la vertu de pérenniser sa volonté et de prouver son triomphe contre l'ignorance : « on me passera sur le corps avant de m'enlever mon grimoire, et frère quant à lui, qu'est-ce qu'il s'en fout (...) il continuera à rouler sa vie de bâton de chaise. »(La petite, 77-78) Cette comparaison montre que la pratique de l'écriture représente le seul privilège qui fait la différence entre les personnages. Etant la distinction qui dote l'existence d'un sens, l'écriture représente un repère existentiel et identificatoire dans la littérature québécoise moderne.

L'écriture et le fait d'exister vont en parallèle, ils avancent dans la même perspective : repris, remanié, « inlassablement recommencé », l'écrit anime le quotidien et rétablit la conciliation de l'auteur avec sa propre réalité. L'emploi très fréquent du présent de l'indicatif ou du « présent contemporain » rejoint la narration simultanée comme en témoigne *Prochain épisode* pour actualiser l'écriture et l'incorporer dans l'instant présent du narrateur. Le déroulement de la pensée et son inscription sur le papier sont deux faits synchroniques et isochrones : « Je suis le livre d'heure en heure, Le jour en jour ; et pas plus que je ne me suicide, je n'ai tendance à y renoncer. »(Prochain, 92) nous dit le

narrateur aquinien liant étroitement le processus d'écriture à la mécanique existentielle. En fait, « si l'accent porte sur la narration elle-même, comme dans les récit en « monologue intérieur », la coïncidence joue en faveur du discours et c'est alors l'action qui semble se réduire à l'état de simple prétexte, et finalement s'abolir »¹⁴¹. De ce fait, le narrateur semble écrire pour se voir en vie, pour recueillir la preuve matérielle de sa validité révolutionnaire qu'il ne pourrait vérifier autrement. L'écriture repose alors sur un procédé d'exorcisme qui réhabilite les compétences du narrateur et qui le réinsère dans le cours de l'Histoire dont il semble exclu :

Tuer confère un style à l'existence (...) que la violence instaure à nouveau dans ma vie l'ordre vital car il me semble que, depuis trente quatre ans, je n'ai pas vécu sinon comme l'herbe » (Prochain, 23)

Ainsi l'œuvre semble être fondée sur un protocole de substitution et de transposition qui renverse les données et fait de l'espace textuel un espace d'action favorable permettant au personnage de réintégrer l'objectif de sa vie : la victoire.

L'absence de frontières entre l'écrit et le vécu explique le déchirement du narrateur puisque l'écriture présente deux intrigues qui s'embrassent, les deux conçus comme un projet aléatoire, comme le prouve le titre de l'œuvre *Prochain épisode*. Le récit fait côtoyer deux situations aussi bien séparées qu'analogues. De ce fait, leur traitement ignore toute dissociation ou distinction, étant vues du même prisme, celui de la vie de l'auteur. L'image de celui-ci est alors projetée sur le narrateur, et les deux semblent dans les mêmes conditions de détention, accusés du même délit, ayant les mêmes objectifs et attendant la même fin, mais surtout écrivant la même œuvre. Ces correspondances et cette écriture commune génèrent la fusion entre le genre autobiographique et le roman d'espionnage qui supporte la même charge. Par conséquent, tant d'autres concordances naissent et on voit que le narrateur se substitue à son personnage "Hamidou", puis devient le double de l'ennemi (lui-même personnage à triple identité). Il se confond ensuite avec Balzac et avec son héros Ferragus. Bien plus, le narrateur se rapproche de Byron, celui qu'Hubert Aquin admire et confond son protagoniste avec celui que Byron chante : Simon de Bonivard ; partant son texte rejoint celui que le poète anglais avait écrit en Suisse : *le Prisonnier de Chillon*.

Ces rapprochements placent le temps de la fiction et celui de la narration sur la même longueur d'onde et font coïncider l'espace fictif avec l'espace réel accélérant ainsi le rythme de l'écriture et modifiant sa perspective. Le narrateur sort en fait de son

¹⁴¹ Gérard Genette, *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, p. 231

« impuissance » et se sent « libre alors de façon extravagante, démesurément puissant, invincible ! » (Prochain, 68)

Les personnages-scripteurs ne semblent alors exister que pour écrire, voués à cette pratique qui a la vertu de changer et d'améliorer leurs destins. Pourtant, l'examen de la vie et la méditation sur les conditions de la création littéraire ne procèdent pas à la défiguration de la réalité : l'invention n'est pas dénaturation. L'acte scripturaire est plutôt un tracé qui coïncide parfaitement avec le vécu, ses misères, ses défauts, ses contrariétés, ce qui permet justement au personnage d'avancer. La confrontation du passé et du présent permet au personnage de rentrer en possession de ses moyens, c'est pourquoi Pauline Archange a constamment recours à son écrit « d'où il fallait tirer, plus que la naissance, plus que la vie (sa) résurrection » (Manuscrits, 184). Pour un personnage comme elle démunie de tout, l'écriture permet la renaissance. Le personnage-écrivain ambitionne alors de conjurer son mauvais sort par le biais de l'écriture : « Et sans ces quelques pages, je risquais de n'avoir existé pour personne. » (Manuscrits, 208)

La devise de Hamlet – le héros fascinant et avide de pouvoir de Shakespeare – reprise littéralement et non intégralement par l'héroïne de Ducharme, incite à persévérer à défier : « To be or not to be. Une fois encore, sans y croire, pour rien, pour les grands pieds de la chose, j'ai choisi de vivre. Je m'en promets. » (L'Avalée, 129) Vivre c'est survivre, c'est continuer à créer dans un art que l'écrivain considère comme déterminant un futur de bon augure : « Et quand je serai morte, les prêtres du titan orneront mon image d'une mandorle, gloire ovale, gloire en forme d'amande. » (L'Avalée, 348) L'anticipation de Bérénice ; son ascension au cercle divin ou céleste montrent l'action positive du passé sur son évolution : son prochain rayonnement est dû en fait aux enjeux et à la portée de son écriture.

b- Le « Vécire » ou la pérennité de l'écrivain :

Le rapport entre la vie et l'écriture est thématique dans le texte de *Godbout Salut Galarneau !* Le narrateur de ce roman met l'accent sur l'interpénétration entre les deux espaces d'épanouissement humain. Au bout de son expérience, le héros-scripteur est devant un dilemme et il doit prendre parti : accepte-t-il l'alternative « vivre ou écrire »?

Or, François Galarneau va au de-là des pièges de ce choix, puisque « choisir c'est détruire », en inventant une formule qui fusionne les deux chemins : « vécrire ». Ce néologisme n'est d'ailleurs pas étranger à l'esprit malicieux qu'on connaît à François Galarneau qui semble se comporter comme un enfant espiègle qui répondrait à la question :

« lequel tu choisiras ? » ou « lequel te semble plus beau ? » par un automatisme : « les deux » ! Ainsi François réussit à réunir deux faits inconciliables dans ses conditions à lui : vivre et écrire, devenus à jamais indissociables. Cette expression littéraire sous forme de mot-valise est très séduisante par sa prégnance qui traduit au plus haut degré le sens de l'écriture engagée au Québec.

Vivre et écrire constituent en fait deux facettes d'un même médaillon, qui est le destin de François. Les deux vont désormais de pair, se déploient dans un même rythme désinvolte, se complètent, se renvoient et s'éclairent mutuellement. Le fait d'écrire est l'auxiliaire le plus approprié de la vie. L'écriture prend dès lors un sens existentiel : l'écrivain se voue à son écriture. Ainsi, exister ou être en vie n'est plus concevable sans écriture. D'où la relation d'osmose, d'interférence et d'interdépendance, voire de réversibilité entre les deux.

A la lumière de cette conception on constate que « vécrire » signifie vivre de son écriture, mais cette conception est truffée de subtilités. En effet, elle exclut le côté matériel. D'abord parce que François passe du statut d'amateur, ce qu'il était au début, à celui d'un « engagé », mais son investigation n'implique en aucun sens le « professionnalisme » avec la portée économique du terme. En cela il s'oppose à son frère Jacques désigné par la périphrase « écrivain professionnel à Montréal ». Cette précision en dit long sur la séparation entre le domaine de la vie privée et le métier alors que dans le cas de François l'écriture est la vie, et la vie est l'écriture.

Ensuite, François Galarneau s'oppose à la conception utilitaire et à la valeur marchande de l'activité artistique. En particulier le livre n'est pas, selon lui, un simple produit du marché ou un objet « vendable ». Le cas de Jacques qui vit de son écriture au sens de pourvoir à ses besoins grâce à ses œuvres est sujet à la critique. *Salut Galarneau !* exprime une opposition catégorique à l'idée d'exposer la création à la consommation : « Pourquoi faire un livre ? Pour le vendre à Holly Wood ? Stie. Ils nous font assez de tort avec leur maudit cinéma. »(Galarneau!, 29) Écrivant pour le cinéma, des ouvrages appréciés uniquement pour leur rentabilité, Jacques est considéré comme l'un de ces écrivains qui gâchent leur vie et qui sacrifient leur talent. En montrant que l'on vit pour et non par son talent, en comparant ironiquement le « commerce intellectuel » au « commerce des patates »(Galarneau!, 28), François fait preuve d'une vision marxiste à propos de l'écriture en notant l'aliénation de l'homme engendrée par la réification de l'art.

Pour l'écrivain godboutien, l'art est pratiqué pour des finalités autres que commerciales. En l'occurrence pour l'émancipation intellectuelle :

J'ai des visions comme ça, des tas de visions, des rêves qui se bousculent dans le grenier. Je sais bien que de deux choses l'une : ou tu vis, ou tu écris. Moi je veux vécrire ; l'avantage quand tu vécris, c'est que c'est toi le patron, tu te mets en chômage quand ça te plaît, tu te réembauches, tu élimines les pensées tristes ou tu t'y complais, tu te laisses mourir de faim ou tu te paies de mots, mais c'est voulu (Galarneau!, 157)

Affirmation d'indépendance, d'autarcie, de liberté, avec toutes les nuances du champ, l'écriture paraît renfermer le sens et l'intérêt d'une vie entière. Écrire est ainsi une manière de vivre, l'activité centrale qui donne à la vie une orientation et un objectif. Mieux encore, l'écriture est la preuve d'être en vie et d'être au courant de sa vie.

Par ailleurs, François entend vivre de son écriture comme soutien, en y cherchant son équilibre moral et la satisfaction de ses besoins affectifs et intellectuels. Dans cette perspective notons que François n'a recours à la production littéraire que pour dépasser son mal être, pour oublier la trahison des autres, pour remédier à ses blessures sentimentales. Bref, sa nouvelle occupation lui procure la plénitude dont il a besoin suite à la séparation de son couple : « pour oublier Marise, je veux faire quelque chose de constructif » (Galarneau!, 122) François aura alors, au lieu de l'argent une personnalité et une sagesse à acquérir. L'écriture est selon Godbout un choix crucial, dans le sens où tout l'avenir en dépend. Il s'agit donc d'un défi assumé et d'une position consciente.

« Vécrire » requiert chez François le statut d'une passion, la passion au double sens du terme : d'abord comme inclination invincible puis comme souffrance et peine. Aussi remarque-t-on que le protagoniste constate ses tribulations d'écrivain non-professionnel : « Je vais m'enfuir dans des cahiers. Je ne suis pas un écrivain professionnel, moi, ça me fait mal quand je cherche une phrase »(Galarneau!,130) Ces difficultés font pendant aux problèmes pécuniaires. L'intellectuel et le matériel se font toujours écho : « J'ai des biscuits soda, du fromage ; je vais écrire. » (Galarneau!, 127). Se satisfaisant ainsi du strict minimum, cet écrivain montre que sa quête est dénuée de tout matérialisme.

Enfin, le concept de Godbout laisse entendre une implication totale, une expérience et une jouissance. Cette explication que nous fournissons implique que l'auteur doit être profondément conscient de la valeur et de la portée de l'écriture pour adopter l'engagement total. Cette définition se conjugue bien avec la métaphore filée de l'auto-enfermement de l'écrivain symbolisant sa volonté de vivre l'écriture du « dedans » : « Mon mur a l'arête dure et les angles carrés. Je ne bougerai pas de la maison de tout ce temps. Encore deux jours et je serai emmuré vivant »(Galarneau!, 117) Question de vie ou de mort, cette résolution paraît confondre le lieu d'habitation et le domaine d'investigation. En effet, conserver « la maison comme écritoire »(Galarneau!, 156) signifie transformer l'espace

réel en un espace cognitif (ou spirituel) ; dans le premier l'écrivain arrive à vivre le second aussi concrètement que possible. Ainsi apparaît le sens de « vécrire » comme un concept allégorique : l'écriture est le « lieu » de la vie. François confirme ce point de vue en disant : « moi je suis capable de parler, c'est comme si je vivais dans les cahiers, que je ne pouvais plus vivre pour vrai, comme toi, dans ton uniforme. »(Galarneau!, 108). En distinguant entre « l'instance littéraire » et « l'instance narrative » qui est (« l'auteur fictif ») qui peut devenir « personnage dans son propre récit », Genette précise que « l'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique. »¹⁴²

En outre, l'étendue de l'art littéraire est perceptible dans sa capacité à suivre l'évolution du temps et à s'adapter à ses soubresauts et plus que tout à influencer sur son cours. La « mémoire » du temps se révèle dans la littérature québécoise sous l'incidence de l'écriture qui la façonne. C'est dans cette mémoire universelle indestructible que sont conservées à jamais les œuvres dont la genèse est plurielle, dont le contenu est progressiste et dont la structure est multiforme. Ainsi s'explique la métaphore du descendant dans *D'amour, P.Q.* qui sert à désigner un livre élaboré conformément au sens de l'existence humaine : « nous vous annonçons la naissance de notre fils Cédric (...) Cet enfant de la liberté sera un jour ministre de la fraternité... La mort ne nous atteindra plus car la mort n'atteint guère ceux qui sont pères et mères » (*D'amour*, 103) L'emploi du discours direct, avec le présent gnominique et le futur morphologique ainsi que les déictiques de personne (nous, vous), donne au livre un caractère atemporel ou éternel. Fort prometteur, contre l'abdication, contre le déracinement et bouclier pour l'auteur ainsi que pour les autres, ce livre paraît apte à se propager infiniment. Enfin, la négation (ne...plus) appuie le sens de la gloire pérenne : « ç'a la vie dure les dictionnaires. »(*La petite*, 178), comme le dit Gaëtan Soucy. « Ecrire pour ne pas mourir » affirme Marie-Lyne Piccione en 1994, en réfléchissant sur l'enjeu principal dans la littérature québécoise, et voici enfin Jean Le Maigre qui semble nous parler depuis son tombeau : « *Immortel, souvenez-vous de cela*, avait dit M. le Curé, et je découvrais qu'il avait raison »(*Une saison*, 97). Survenue bien antérieurement à sa date, cette découverte « anthume » semble anticiper sur le futur et accorder ou confirmer au poète le titre qu'il convoite de son vivant. Ainsi, le pouvoir salutaire de l'écriture se concentre dans cette formule prédicative.

D'ailleurs, ce personnage surprend et étonne le lecteur par sa confiance absolue en sa supériorité, malgré l'infériorité évidente de ses conditions. Mais si l'œuvre est

¹⁴² GENETTE, op.cit., p. 239

pratiquement finie avec ce destin, ce qui en reste est une sorte d'apologie dédiée à la mémoire du poète. Deux procédés narratifs nous permettent alors de confirmer que la mort est en elle-même une consécration du poète. D'abord on constate que le roman de Blais contient deux partitions. L'une, secondaire, est consacrée au poète pour y relater ses rêves, ses peines, ses sensations, ses révoltes, etc.,... et elle fonctionne comme mise en abyme du contenant. En effet, sa fin est alignée sur la fin de la vie de son auteur : « Voilà, ce sera bientôt la fin de mon histoire (...) Il ne me reste plus qu'à rendre l'âme, mais je n'ai pas du tout envie de mourir. » (Une saison, 98) La dernière phrase est une prolepse sur la résistance épique à la mort de la part de Jean Le Maigre dont l'ardeur vive sera vaincue par la maladie et les religieux.

La deuxième partition concorde comme « contenant » avec le tombeau où est enterré le poète : les deux espaces représentent la solution et la consolation quant au vécu douloureux. La suite du récit peut être considérée comme prolongation du cheminement du poète, le tombeau comme son lieu d'épanouissement puisqu'il a songé à y « emporter avec (lui ses) œuvres posthumes et celles qui ne le sont pas. » (Une saison, 56). De ce fait, la fin du poète n'empêche pas sa persistance dans le quotidien de ses proches, dans leurs mémoires, dans leurs esprits et leurs cœurs, et ce, jusque dans les sensations les plus profondes. Le narrateur emploie l'allégorie et l'hypallage (« effleurer, lettres rondes et fraîches) afin de réanimer le corps du poète et le réincarner. Ainsi l'on s'aperçoit que le mort continue à se profiler corps et âme à travers son écriture. L'enterrement ne peut être pris pour une fin d'autant plus que le souffle créateur du défunt continue à s'animer sous la plume du narrateur qui a recours surtout à l'hypotypose pour rendre palpitant le génie impétueux du poète, comme il l'est déjà sous les yeux de la grand-mère :

Ouvrant un à un les minces cahiers d'écolier, elle vit aussi les lettres que Jean Le Maigre avait tracées avec application, application et désespoir, car certains mots avaient perdu de leurs syllabes lorsqu'une main languissante s'était interrompue au milieu d'une phrase, d'un paragraphe. (Une saison, 110)

Mais cette interruption ne signifie pas rupture d'un cours car la continuité perce sous divers angles, notamment quand l'on examine l'écho et la complémentarité entre les deux trames narratives qui sont liées par un procédé d'enchâssement. En effet, l'autobiographie de Jean Le Maigre ne se limite pas à l'écrit de son auteur, elle va au de-là étant donné que le récit « englobant » propose plusieurs notes biographiques et apporte des réponses à des visions suscitées par le poète dans son écriture intime.

Dans ses « prophéties de famille » (124), Jean Le Maigre porte son attention sur l'avenir de chaque membre de sa famille : il donne des prévisions qui gratifient son langage d'une

fonction prémonitoire. L'intrigue blaisienne ne fait que confirmer ses anticipations en nous montrant que les inquiétudes et les pressentiments de l'enfant étaient fondés. Son avertissement à l'attention du Septième n'est pas gratuit : « Rappelle-toi que nous sommes supérieurs à tout le monde. Moi, au moins. »(Une saison, 48) Cette rectification sera tirée au clair vers la fin du roman tout en dévoilant la dimension ironique de l'appellation du frère « Fortuné » :

Le septième se résignait à coller des semelles toute sa vie, lui qui avait tant rêvé d'écrire des romans comme son frère (...) « un rêve impossible, lui écrit sa grand-mère, nous sommes de petites gens. Ne fais pas le rêve des grandeurs, mon enfant. »(Une saison, 168)

Pourtant, la grandeur est bel et bien acquise par Jean Le Maigre insoumis à son statut social déprécié. De même la supériorité du poète se manifeste dans la mort : son tombeau est dressé au sommet d'une colline (114), un lieu en pleine verdure, orné de fleurs, entouré de la beauté de la nature vivace ; jamais dans la littérature québécoise un tombeau n'a semblé aussi paradisiaque. Dans cet endroit très symbolique, le poète n'a plus froid, il n'a pas besoin d'une épitaphe non plus car le soleil qui éclaire son sépulcre est suffisant à lui seul pour entretenir son statut préservé. L'enterrement ne veut pas alors dire oubli d'autant plus que désormais le tombeau signifie élévation comme la mort implique ascension. Le narrateur confirme ainsi les attentes optimistes des poètes en lui conférant l'éternité du Saint-Esprit : « une fois mort (...) je prendrai mes ailes et je m'envolerai (...) comme une colombe »(Une saison, 41)

Effectivement, le poète réussit à quitter la misère de ce monde et trouve son salut dans l'écriture. Ce qu'il laisse après lui c'est une œuvre immense et singulière. Le nom illustre, la célébrité ou la renommée dont les poètes poursuivent la conquête tout au long de leurs carrières sont acquis par ce novice dans un court laps de temps. Mieux encore, la gloire de ce poète n'est pas aléatoire puisqu'elle se révèle immédiatement assurée par la reconnaissance de son talent. En effet, «poussé par sa grand-mère vers le tombeau» (Une saison, 56) Le Maigre va triompher de l'hostilité de celle-ci par la puissance séduisante d'une écriture enfantine pleine de sincérité et de vivacité. C'est aussi l'authenticité de ses écrits, leur lucidité et leur pertinence qui saura apprivoiser la censure acharnée puisque dorénavant l'aïeule « les traînait partout avec elle dans la crainte qu'une main ingrate les jette au feu. »(Une saison, 121-122)

Ce mouvement spatial de l'œuvre, hier dispersée partout, sous les matelas, dans les latrines, etc., et aujourd'hui déplacée constamment est corollaire d'un mouvement temporel et intellectuel gagné par l'écriture. En effet, il symbolise la portée et la valeur d'un écrit

capable de se répandre et digne d'être diffusé. De plus la victoire réalisée par Grand-Mère Antoinette contre son illettrisme sanctifie l'héritage du poète qui a su rétablir la communication entre les générations et les idéologies. La littérature met alors en place un processus de procréation élargi à des générations et réconcilie le Nouveau et l'Ancien. Que la vieille dame passe de l'adversaire la plus hostile à la lectrice la plus assidue, qu'elle pardonne à son petit-fils ses transgressions, qu'elle tire fierté et plaisir de ses textes, qu'elle parvienne à le sentir dans ses expressions, c'est là toute la pérennité de l'écrivain :

Elle se penchait encore sur Jean Le Maigre vivant, puisqu'elle lisait ses œuvres, se permettant encore, comme M. le Curé, mais avec plus d'ignorance encore, de juger sur les blasphèmes, de s'écrier avec amour à chaque page (...) et tournant les pages avec impatience, elle remontait encore plus loin, vers la vie de son petit-fils (...) (Une saison, 123-124)

Cette impatience témoigne de l'euphorie générée par la lecture de Jean Le Maigre presque incarné : l'immortalité du poète se manifeste ainsi dans cet honneur post-mortem. Ce point de vue s'illustre à travers l'aspect inchoatif des verbes d'actions qui rejoint la valeur durative et répétitive de la forme morphologique de l'imparfait (se penchait, lisait, remontait) pour donner au procès de la lecture un critère progressif mimant l'existence en cours ou en continuité du poète, d'où l'usage de l'adjectif verbal : « vivant ». D'ailleurs, cet emploi est corroboré par le recours aux formes verbales du participe présent (se permettant, tournant) et de l'infinitif (juger, s'écrier) qui appuient le sens de l'inaccompli, de l'inachevé propre aussi bien à la vie qu'à l'œuvre du disparu, deux espaces organiquement liés et qui restent pour toujours ouverts à la « lecture ».

c- Ecriture et émancipation :

La liberté est traitée dans le domaine québécois comme une première nécessité. On la voit d'abord comme un fantasme dans lequel baigne l'univers romanesque : la liberté est une vue d'esprit ou une fantaisie irréaliste. Les personnages qui se croient en liberté cheminent vers la découverte du principe contraire comme Bérénice Einberg qui finit sous le joug de la foi qu'elle a toujours repoussée.

Néanmoins, pour celle-ci et pour le reste de nos personnages et écrivains, l'émancipation est une volonté. Se battre pour elle entre alors en jeu dans le combat contre le pouvoir. En effet, la liberté est pour ces personnages une condition pour affirmer leurs personnalités. A l'instar du protagoniste de Beauchemin qui ne souhaite que de s'émanciper de la férule de son père, Bérénice brûle du même désir : « Transie de froid, tordue de peur, j'attends que

le cavalier osseux me saisisse, m'arrache à mon lit, m'emporte, me rend au néant, me délivre. » (L'avalée, 117) L'image héroïque, semblable à celle qui comble l'héroïne de Soucy est d'une valeur méliorative. Le crescendo traduit l'ascension en gagnant la liberté : le néant comme objectif de la délivrance laisse entendre une vie sans jougs, dépourvue des normes et des impératifs.

C'est ainsi que la liberté constitue un rêve contre l'imperfection, une image qui conduit à une éternité idéale : « La seule illusion de partir me donnera tant de santé que j'en aurai pour mille ans à rêver » (L'avalée, 156) dans cette déclaration, Bérénice nous montre que la liberté est une nécessité non pas seulement pour survivre mais surtout pour pouvoir espérer et vouloir.

La quête de la liberté est à son tour métaphorique du vœu de l'indépendance. Ainsi, dès 1960 l'action politique et le discours littéraire empruntent la même trajectoire. En fait, l'institution du pouvoir et l'institution littéraire présentent une même instance régie par l'idéologie indépendantiste. Ainsi, objectif national, le thème de l'indépendance est symboliquement repris dans le texte comme une recherche personnelle occupant les personnages. Chacun d'eux est alors le miroir dans lequel peuvent se voir les Québécois.

La voix des écrivains est donc celle d'une nation affamée d'indépendance. C'est la fièvre de la décolonisation et de l'autodétermination sur le plan politique en vue d'avoir la possibilité et la capacité de décider de l'avenir. Jacques Godbout attire l'attention sur la valeur symbolique du désir de se dissocier l'un de l'autre chez les frères bicéphales : « notre goût profond de la liberté et notre interdépendance permettaient toutes les métaphores » (Les têtes, 110) Nos personnages sont alors obsédés par un moi autonome, voulant se débarrasser d'un « nous » qui pèse lourd ou d'une référence. Le prurit de l'autonomie apparaît alors dans cet univers romanesque comme le mobile des actions, des dire et surtout de l'écriture.

Une détermination à ne reconnaître que soi-même pour « maître » est affirmée par des personnages déçus par la famille ou par la société. L'indépendance voulue à tout prix et la prise de responsabilité à l'égard de sa vie et de son avenir vont de pair avec la valorisation de la liberté personnelle.

Le protagoniste de *Salut Galarneau!*, par exemple, se révèle au début de son projet littéraire incapable d'assumer sa tâche, il est sous la direction de son frère, Jacques, qui lui suggère d'écrire. Mais l'idée de mettre en œuvre une approche différente et inédite semble appeler François à ne compter que sur lui-même et à mettre de sa personnalité dans son texte. Aussi verrons-nous le narrateur abandonner l'aide d'autrui au profit d'un parcours

original : « c'est Marise et puis Jacques, mon frère, qui m'ont suggéré de commencer un livre, il y a trois mardis (...) mais c'est drôle : plus je travaille, plus je me retire » (Galarneau !, 108). Jacques Pelletier écrit à ce propos :

*Le récit (son récit), dans cette perspective, peut être lu comme l'histoire du passage de cette conception instrumentale de la littérature à une conception plus large de celle-ci comme mode de connaissance du réel et de ré-appropriation de soi, comme l'histoire donc d'une conversion et d'une naissance.*¹⁴³

Délaisser l'autre et ses préceptes pour se sculpter à sa manière est aussi la thèse de *L'Avalée des avalés*. La jeune fille s'éloigne de plus en plus de ses parents affichant une indifférence totale : « J'exècre avoir besoin de quelqu'un. Le meilleur moyen de n'avoir besoin de personne, c'est de rayer tout le monde de sa vie. » (L'avalée, 27) Rejeter sa famille et la société en général trahit un jugement positif sur soi-même fondant une supériorité qui justifie l'autonomie réclamée.

De fait, le rejet de l'Autre porte notamment sur les proches. Bérénice va contre sa nature non seulement en s'affranchissant de ses sentiments et devoirs filiaux mais surtout en dénigrant le comportement de son frère incapable de s'émanciper : « Elle est imposée à lui comme des mains à une argile. Pour lui, il n'y a qu'elle : elle est sa seule idée et sa seule force. Je trouve ça indigne (...) ça m'enrage (...) ça me donne de la nausée » (L'avalée, 32) La critique vise autant la domination de la mère que la servilité de ce « fils à maman ». Le langage acerbe dans un rythme ascendant reflète l'acquisition par l'héroïne d'une personnalité totalement hétérodoxe et antisociale. C'est aussi le cas de Pauline Archange :

Car dans une indépendance farouche nous écartions les lieux de sang pour renaître à notre façon d'un rêve intime, naissance spiritualisée où les parents, cette fois, ne joueraient plus aucun rôle, laissant à nos nombreux désirs une existence à remplir, un paysage désert à habiter. (Manuscrits, 25)

En fait, « Pauline Archange, au-delà de la révolte, cherche à réinventer un univers à partir de cette *tabula rasa* afin de reconquérir son identité. »¹⁴⁴ Le personnage ne retrouve sa quiétude et sa conviction qu'en se détachant de l'entourage : « Je ne me sens en parfaite sécurité que dans mon âme où il n'y a que moi. » (L'avalée, 124) Ce discours ne s'explique pas par le repli sur soi mais par la prise du « moi » comme l'unique complice et point de référence : « Je suis quelqu'un et je m'appartiens » (L'avalée, 19) Cette auto-appartenance efface l'autre et revendique la non-appartenance de l'être à un pouvoir défini.

¹⁴³ Pelletier « La problématique nationaliste dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout », *Voix et Images*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 442

¹⁴⁴ Alain-Bernard Marchand, op.cit., p.344

La quête de l'indépendance fait aussi pendant à la liberté de penser. Le cas de Charles et François est illustratif de la nocivité de la dépendance : « Chacun des mots que nous enregistrons doit être approuvé par les deux têtes qui gouvernent. Les lois de nos cerveaux s'ajustent mal. Les discours se croisent, se bousculent, s'entrechoquent. »(Les têtes, 119)

Deux pouvoirs en concurrence, un conflit sans issue, voilà l'antagonisme d'une existence associée à l'autre. Par ailleurs, l'écriture ne peut pas rapprocher les deux frères dans leur obstination à rester séparés. Bref, conçue pour la séparation, elle creuse l'abîme plus qu'elle ne le comble. En effet, sacrifier la vie ou se déraciner est l'équivalent de gagner son indépendance chez l'écrivain godboutien.

La liberté d'expression est une notion chère aux intellectuels qui sacralisent la parole blasphématoire : « Je veux parler de ceux qui...cherchent à mettre entrave à la liberté individuelle, à la liberté de penser... »(Le libraire, 137), c'est dans ces mots que nous parle le narrateur de Gérard Bessette dans son roman : *Le Libraire*. Cette œuvre peut être considérée comme une référence sur l'émergence de l'action et de l'idéologie « libertaires ». En fait, il n'est pas anodin que le narrateur soit le personnage éponyme à travers la périphrase indiquant son métier. Et il n'est pas anodin non plus que le lieu principal des événements soit la librairie, d'où est déclenché le combat central de la trame romanesque. Il apparaît alors que la fonction commerciale du héros est en accord avec ses convictions intellectuelles et sa position idéologique. D'ailleurs la vente de certains livres ciblés et le choix d'un comportement indifférent sont deux formes différentes d'expression adoptées par le personnage pour instituer la provocation contre l'interdiction, pour libérer les langages et les langues et pour affirmer une liberté confisquée par le Pouvoir.

Ainsi, théoricien des libertés fondamentales, l'intellectuel notamment, le narrateur incarne la guerre de l'écrivain pour reconquérir et faire reconnaître ses droits violés. En effet, le héros de Bessette pratique dans son quotidien la liberté d'allure, de mœurs, d'action et de conscience de même qu'il jouit dans son œuvre de la liberté d'esprit, de langage et de ton... Dans cette perspective notre analyse ne suit pas Louis Hamelin quand il dit : « L'aventure de Jodoin ne débouche sur aucune leçon, aucune prise de conscience qui appellerait, comme nécessaire corollaire, la révolte ou la liberté. »¹⁴⁵

« Que faudrait-il faire pour être libre ? »(L'avalée, 211), voilà la question primordiale que se pose l'héroïne de *L'Avalée des avalés*. L'écriture est un moyen d'acquérir la liberté. Chez Aquin elle assume cette finalité, étant une arme contre l'emprisonnement. Le travail

¹⁴⁵ Hamelin, op.cit, p. 441

sur les mots, l'inventivité autour des personnages et des objets sont la matérialisation de la volonté du narrateur : il a tout en mains et fabrique seul sa trame :

Je passe mon temps à chiffrer des mots de passe comme si à la longue, j'allais m'échapper ! Je fusèle mes phrases pour qu'elles s'envolent plus vite ! et j'envoie mon délégué de pouvoir en Volvo (...) croyant peut-être que sa vitesse finira par agir sur moi et me fera échapper à ma chute spiralée dans une fosse immobile. »(Prochain, 47-48)

Cette littérature est alors la preuve de la désaliénation et de l'affranchissement de l'intellectuel québécois. En fait, celui-ci présente une occasion et un moyen pour affirmer une opinion libertaire : « Je suis libre. Ma volonté est dans mon crâne. Personne ne peut la voir, l'entendre et y toucher. Personne autre que moi ne peut agir sur ma volonté. »(L'avalée, 253). Écrire est désormais la preuve d'un long chemin. Écrire c'est persister comme l'illustre le cas de François Galarneau dont l'expérience « est représentée comme une allégorie de l'éveil du peuple québécois, le récit de la prise de conscience individuelle (et de la libération) de Galarneau étant une parabole de la prise de conscience collective et de l'éventuelle libération du Québec. C'est en cela que ce roman se présente comme une manifestation littéraire positive et optimiste du néo-nationalisme offensif des années 1960 dont le personnage truculent de Galarneau offre une représentation particulièrement savoureuse; ce héros, en effet, n'est plus un petit bourgeois intellectuel tourmenté et passif, mais un «enfant du peuple» qui vit et agit et dont la santé illustre celle de la communauté. »¹⁴⁶

Enfin, écrire n'est l'apanage que d'une volonté libre, de quelqu'un qui mesure à sa juste valeur ce pouvoir qu'est la liberté d'écrire. D'ailleurs, le caractère excentrique de Bérénice va avec son écriture factieuse pour imposer ses réclamations et sa façon d'être. : « Je suis venue à de renversantes conclusions. Je suis libre ! Libre d'ouvrir et de fermer les paupières ! Libre de porter la main ici et là ! Libre de m'agenouiller aux pieds de celle-ci et d'expectorer à la figure de celui-là ! » (L'avalée, 257) Le libre arbitre de l'héroïne de Ducharme est enfin prouvé par son œuvre, son style personnel et ses mots osés. Détentrice du pouvoir rédempteur, l'écriture représente une voie royale pour le salut de l'homme.

Conçue donc comme palliatif, l'écriture qui remédie aux blessures de l'individu et de la communauté outrepassé les vertus psychiques pour réaliser auprès de son praticien une fonction émancipatrice. Loin d'être seulement un refuge théorique, l'écriture est pratique :

¹⁴⁶ Jacques Pelletier, « La problématique nationaliste dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout », *Voix et Images*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 443

elle libère par l'apprentissage et propose une expérience ou une voie pour le salut inconditionnel de l'homme et des peuples.

3- La voi(e)x du salut national :

a- Souffle de la Révolution :

Jacques Godbout semble explicite sur la relation organique entre l'écriture et la révolution: « Une nouvelle page en couleur, dans l'Almanach, sans doute notre véritable livre d'histoire ! L'histoire. Nous avons fait notre première et dernière communion aux premiers jours de la Révolution tranquille. Quelle époque ! »(Les têtes, 98). D'ailleurs, comme l'on constate dans l'appellation paradoxale du mouvement : la Révolution Tranquille, c'est l'histoire qui procure à la littérature le pouvoir. Car on a l'impression que c'est la plume qui a enfanté la révolution, et que c'est cette même révolution qui accentuera l'effet de la littérature. Dans cette littérature qui exprime et envenime la révolution, l'écrivain déconstruit la tradition (via la parodie, la critique, etc.) et construit un espoir collectif...un pays, une autonomie et une littérature dans laquelle on peut respirer, affirmer sa personnalité et lire ses rêves à loisir. De fait, l'interaction "édifiante" de la littérature avec le contexte concourt à augmenter son poids.

La Révolution Tranquille est prometteuse. Hubert Aquin est soucieux du progrès qu'elle peut apporter : elle est la seule capable d'accoucher d'une nation indépendante et reconnue : « nous n'aurons d'histoire qu'à partir du moment incertain où commencera la guerre révolutionnaire. Notre histoire s'inaugurera dans le sang d'une révolution qui me brise et que j'ai mal servi : ce jour-là, veines ouvertes, nous ferons nos débuts dans le monde. »(Prochain, 94). Cette observation reflète l'idéologie aquinienne et son appartenance au Front de Libération du Québec.

Quant à Jacques Godbout, il donne une image dantesque d'une réalité haïssable. L'allusion à un personnage historique, Louis-Joseph Papineau, l'instigateur du mouvement d'insurrection de 1837, confère au patriotisme godboutien une valeur de revanche historique :

Cela dura plusieurs semaines. De F. R., de Québec : « la terre tremblera, le feu et le sang sont proches, nous devons nous préparer à la fin du monde. Cet enfant bicéphale sera notre guide. Monsieur Papineau vous êtes le seul qui pouvez nous aider à sauver le monde. Déjà j'entends les sauterelles qui quittent l'Égypte, elles dévoreront tout sur leur passage. Les astres se précipiteront sur notre planète... (Les têtes, 49)

L'écriture est donc conçue dans le but d'encourager le mouvement révolutionnaire et de traduire la voix du peuple attiré par la régénération et l'innovation. Le cheminement communautaire vers le rajeunissement est reflété dans cette chanson patriotique qui scande l'évènement :

- Tarzan, tu entends dans la cour ? Les enfants se sont mis à chanter : RE-VO-LU-TION – REVOLUTION. – TARZAN : le nôtre chantera pareil, et puis il ira à l'université, et quand il nous demandera : pourquoi est-ce que vous m'avez enfanté ? On lui répondra, d'abord par amour et ensuite pour nous aider à faire cette Ostie de pays. (D'amour, 127).

Ainsi, l'enfantement symbolise la construction et l'élaboration d'un paysage national amélioré comme la jeunesse incarne l'ère de modernisation et l'avenir radieux (« université »). La nouvelle génération souhaite des bouleversements et aspire à un règne caractérisé par la suppression des vieilles structures : « Vive la jeunesse ! Désormais, c'est moi, la jeunesse, qui commande ici ! C'est à moi qu'il faut se fier pour ne pas que le monde sombre. »(L'avalée, 301) La célébration de l'avant-gardisme comme voie de salut donne à la Révolution Tranquille un aspect proprement moderniste. Dans ce sens Marcotte écrit : « Nous voici enfin devenus, dit la Révolution tranquille, une société normale; le Québec, après tant d'années d'une vie incomplète, entre enfin dans l'histoire au même titre que les autres nations, il va se prendre en main, gérer ses affaires. Il est dans l'ordre des choses, il est naturel ». ¹⁴⁷

Les écrits de l'époque post-révolutionnaire reconduisent la marche en avant, alimentent l'esprit factieux, le ton hardi et le programme révolutionnaire. Cette orientation qui reflète l'adhésion de la littérature à l'opposition correspond ainsi à la réalité politique où le mouvement nationaliste progresse.

b- Le discours patriotique :

André Lalande, en définissant le concept de « nation », met l'accent sur le fait que « le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la nation. Nul corps, nul individu ne peut exercer d'autorité qui n'en émane expressément. » ¹⁴⁸. L'opposition essentielle qu'elle recèle avec le pouvoir provient de sa nature : étant « l'ensemble des individus qui constituent un Etat, considéré en tant que corps social et par opposition au

¹⁴⁷ Réjean Ducharme, *lecteur de Lautrémont*, op.cit, p. 104

¹⁴⁸ Les deux citations relevées renvoient à André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Volume 2 : N-Z, Quadrige, Presses Universitaires de France, 5^{ème} édition, juillet 1999, p.665

gouvernement. »¹⁴⁹. Ceci nous permet de comprendre que l'expression du nationalisme s'attache à maintenir cette prérogative de base réservée à la collectivité. Le nationalisme québécois donne son ardeur à la littérature de l'époque de Lesage. Le Québec est le point central de cette littérature dont le but primordial est d'atteindre l'indépendance et le progrès. Ces écrivains qui explorent le mouvement patriotique ne sont pas donc moins nationalistes que les Patriotes de 1837-1838.

Ainsi à l'instar des œuvres godboutiennes, *Prochain épisode* prouve que les préoccupations esthétiques ou personnelles, l'amour particulièrement, sont indissociables d'un chant rendant hommage à la Nation. En effet, la forme même du texte épouse le rythme d'un hymne patriotique telle une « longue lettre d'amour » aquinienne à l'attention des Québécois. L'amour du pays légitime alors l'acte d'écrire : « Ainsi mon livre à thèse n'est que la continuation cryptique d'une nuit d'amour avec toi, interlocutrice absolue à qui je ne puis écrire clandestinement en m'adressant à un public qui ne sera jamais que la multiplication de tes yeux » (Prochain, 70). Cette communication rendue possible traduit le mal du pays dans l'œuvre d'Aquin. Mais loin de se lasser et de renoncer, le protagoniste mène sa lutte et la transforme en un drame écrit.

En repoussant l'invasion étrangère, les écrivains veulent attirer l'attention sur la valeur du milieu originaire. Jacques Godbout montre de son côté qu'on peut recouvrer son pays par le travail. L'autodétermination ou l'autodéveloppement sur le plan économique est un résultat que les citoyens peuvent réaliser par leur ardeur, assurant ainsi l'autonomie du pays : « j'envisageais un projet d'envergure nationale, non mais, c'est vrai ! Nous devons, nous Canadiens français, reconquérir notre pays par l'économie » (Galarneau!, 119) le narrateur de *Salut Galarneau!* met cette opinion à l'épreuve de sa propre expérience « comme le prêchait alors René Lévesque — l'action du roman se déroulant à la fin de la «révolution tranquille» — auquel il est explicitement fait allusion lorsque Galarneau décide de monter une chaîne de stands de hot-dogs. Le projet, on le sait, avortera — ne devient pas capitaliste qui veut malgré ce que dit le «mythe américain» — et le héros trouvera plutôt sa libération par l'écriture. »¹⁵⁰

Gobbout semble alors lier intrinsèquement la notion de l'engagement à celle de l'écriture. L'écrivain a un rôle à assumer, un style à adopter et des idées à exprimer. On note

¹⁴⁹ Déclaration des droits de l'homme de 1789, art. 3.

¹⁵⁰ Jacques Pelletier, « La problématique nationaliste dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout », *Voix et Images*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 442

l'insistance sur le rôle de l'écrivain utile à la société par sa parole, capable d'expliquer aux lecteurs la vérité.

En effet, il s'agit d'orienter et de guider le peuple par un regard averti et grâce à la maîtrise du langage. C'est pour cette raison que la littérature doit être accessible au lectorat, visant la signification et la transmission du message : « *C'est ce que j'appellerais la littérature de Haute Classe, même si ça manque un peu de prétention parce que le vocabulaire est trop simple...* » (D'amour, 24) L'écrivain montre qu'il est québécois par le mot et le style qui reflètent une manière de vivre collective et qui s'écartent des préoccupations purement poétiques. L'écrit s'enracine dans un terrain et un territoire dont on revendique la propriété.

L'enracinement de l'écrivain québécois dans son milieu apparaît indissociable du sens du partage. Les revendications et les aspirations sont les mêmes : l'intellectuel est considéré par Godbout comme un « Auteur » ou un « Écrivain ». L'écriture est dans ce sens une mission confiée par les autres :

Les mots ne t'appartiennent pas : le langage est une richesse naturelle nationale, comme l'eau ; quand tu viens me dire que c'est TOI, L'ÉCRIVAIN, (...) tu n'as pas la propriété des mots, si tu leur touches, c'est parce que la commune veut bien que tu nous fasses de la musique, mais faut pas nous faire chier. (D'amour, 156)

L'abstention est ainsi rejetée, car elle est vue comme une position, mais une position négative qui nuit au statut de l'intellectuel et qui lèse le peuple. Tant qu'il est apte à participer et à mettre sa plume au service de la communauté, sa parole devient nécessaire :

Dois-je contempler béatement mon ignorance, me laisser déborder par elle ? Non ! Dois-je, comme le poète célèbre regarder la saxifrage ombreuse et attendre, immobile, qu'elle me dise pourquoi elle me fait quelque chose ? Non ! Je prends, de toute mon âme, des positions. (L'avalée, 206)

Ducharme s'insurge contre l'immobilisme et la passivité car ces attitudes semblent relever du défaitisme, du fatalisme et de l'abdication. Les modalités interrogative et exclamative encadrant l'adverbe de négation mettent en place un point de vue et un ton révoltés. En d'autres termes, l'écrivain est appelé à poser des questions, à interroger l'époque pour l'explicitier et pour la changer. La prise de position est alors un impératif inhérent à l'écriture.

L'écrivain est censé participer aux débats de son époque : son œuvre est intermédiaire entre le peuple et le Pouvoir car elle est l'expression des mécontentements et des revendications. Il sort ainsi de sa tour d'ivoire, voire de son inertie et de sa marginalité pour participer au devenir de son pays. Dans cette perspective, les compromissions des

écrivains et leur complicité avec les bien-pensants sont critiquées avec véhémence : « Toi, qu'est-ce que tu fais ? Les élections approchent, tu fais l'idiot, tu écris des discours à deux cents piastres la shot. Peu importe le parti, tu lèches des ministres, tu fais des grimaces aux Anglais, charité bien ordonnée commence par soi-même. »(Galarneau!, 87). La stigmatisation entreprise par François Galarneau contre son frère Jacques repose sur la désapprobation d'une écriture muselée. D'autant plus que ce destinataire semble incarner la situation des écrivains habités par le « complexe de colonisation ».

D'ailleurs, l'expression : « tu fais l'idiot » fait allusion à la critique de Sartre adressée à Gustave Flaubert dans *L'Idiot de la Famille* lui reprochant notamment l'abandon de la cause des siens. La référence à l'idée sartrienne de l'engagement reflète l'adoption d'une conception radicale du rôle de l'écrivain : le penseur français est pour une littérature enracinée dans son contexte, au service du peuple.

L'écrivain se présente donc comme l'éclaireur de son peuple, son représentant et son fondé de pouvoir. François Galarneau figure l'interprète de la collectivité en occupant un poste et un milieu ouverts au public et aux étrangers (les Américains) : « je suis le cuisinier du pays, leur fidèle serviteur »(Galarneau!, 74) Le narrateur d'Hubert Aquin se présente à son tour comme l'incarnation de l'agitation de sa nation et le reflet de sa détresse : « je suis un peuple défait qui, marche en désordre dans les rues qui passent en-dessous notre couche... »(Prochain, 139) Miroir de son époque, l'œuvre prend le même rythme et les mêmes valeurs. C'est aussi la vision de Godbout qui voit la révolution dans le livre qui est en train de se faire : « une révolution en marche »(D'amour, 139) L'acte scripturaire trahit alors la germination de la révolte, ou mieux la crée.

En outre, on note la correspondance entre l'écrivain et son peuple. L'envoyé québécois en Suisse est en attente de son jugement mais son procès n'est pas personnel, il concerne les autres aussi :

Devant le juge, je devrai répondre de la nuit et me disculper de l'obscurité suicidaire et de tout un peuple ; répondre de mes frères qui se sont donnés la mort après la défaite de Sant-Eustache et de ceux qui n'en finissent plus de les imiter, tandis qu'un écran de mélancolie les empêche de voir le soleil qui éclaire la nation en ce moment même »(Prochain, 79).

Selon Purdy, assumer son identité ainsi que la défaite de ses aïeux, montrer son « engagement au réel »¹⁵¹, se voir pris et lié dans une histoire commune et « vivre cette

¹⁵¹ Anthony Purdy, op.cit., p.122

«difficulté d'être», voilà le sens profond de l'engagement d'Aquin, de son «appartenance », de son enracinement»¹⁵² .

En s'adressant à Thomas d'Amour, Mireille lui rappelle son devoir : « Vous êtes dépositaire de cinq millions d'hommes lumière qui ont mis en vous toute leur espérance, il faut être à la hauteur de cinq millions d'années d'espoir. Nous vaincrons »(D'amour, 138) Godbout laisse entrevoir que l'écrivain se charge de l'autorité publique et de ses aspirations infinies. « Lumière » nous renvoie aux philosophes des lumières qui ont incité à la Révolution Française de 1789, celle qui a changé le cours de l'histoire en mettant au pouvoir une nouvelle classe sociale. C'est pour ces raisons que l'on peut considérer l'écrivain comme « un bien national », « un morceau du patrimoine » et pour tout dire : « l'orgueil de la nation »(Les têtes, 147)

c- Le pays ou le pouvoir des intellectuels :

Ce que l'on peut noter à partir des aphorismes sous-jacents dans ces œuvres c'est que la relation entre l'intellectuel et le Pouvoir n'est pas forcément toujours bâtie sur la confrontation, car pour gouverner le Pouvoir a besoin de la sagesse et pour réformer le sage a besoin, à son tour, du Pouvoir. D'ailleurs, selon l'Histoire des peuples, les savants ou les hommes de lettres ont, de toute éternité, tenu compagnie aux politiciens comme des conseillers, des amis ou des protégés. Les intellectuels ont aussi régné sur les trônes ou co-gouverné avec les rois. Mais que ce soit avec, contre, pour ou à travers les politiciens, l'influence de l'intelligentsia est toujours en faveur du peuple, visant à édifier une nation meilleure : un pays prospère et un avenir qui chante.

Dans ce sens, Godbout développe le mythe des érudits qui triomphent de leurs handicaps génétiques et physiques pour se présenter comme le symbole de la volonté et du savoir de l'intellectuel exemplaire. Les frères Papineau sont ainsi « invités en Belgique, en France, en Angleterre, dans les universités américaines et japonaises pour y donner des conférences »(Les têtes, 109). Irréductibles, ces personnages renvoient à un Québec enseignant au monde entier la portée de son expérience et de sa victoire sur ses problèmes intérieurs. Ils donnent aussi au lecteur l'image d'un pays ouvert sur les autres, tourné vers l'extérieur et honorablement représenté par ses intellectuels. Sur le plan politique, cette saga procure à la nation le statut de l'interlocuteur valable et autonome, rejetant la tutelle fédérale et sa prétendue hégémonie.

¹⁵² Ibidem.

Les écrivains expriment en effet leur espérance autant que leur nostalgie d'une réalité autre dont la fiction suggère les caractéristiques et les composantes. L'eldorado québécois est admirablement peint par cette « forêt enchantée », lieu de tranquillité, de beauté et de « trésors », où sont « possibles les rêves les plus fous » où Marcel, le gamin excentrique, trouve son bonheur et « se projeta en avant dans le temps » (Le premier, 804). L'Elysée de Marcel qui se révèle justifié par le traitement agressif ou intolérant des autres symbolise le substitut québécois légitime et possible. « Le pays fantasmé », cet espace isolé des autres correspond en fait à ce Québec dont la propriété et la civilisation appartiennent uniquement aux Canadiens français, ses auteurs :

Il se vantait souvent à son cousin de connaître un endroit absolument merveilleux dont personne d'autre ne pouvait soupçonner l'existence, une cachette inviolable, une forêt enchantée qui lui appartenait à lui tout seul et où tout était possible pour peu qu'on ait un brun d'imagination, refuge où il ne pleut pas quand il pleut et où il ne fait pas trop chaud quand il fait chaud parce qu'on est à l'ombre, une bulle parfaitement ronde, parfaitement lisse, qui le coupait du reste du monde. (Le premier, 798)

A travers cette allégorie, Tremblay met en relief l'omniprésence du rêve et l'importance de l'imaginaire comme pouvoir fondateur dans la fiction québécoise. D'ailleurs, le pays constitue dans ces fictions le point de départ autour duquel se planifie la réalité. Le Québec envisage sa Renaissance, l'âge d'or promis, ère mythique que les Canadiens français pourront inaugurer en mettant un terme à une époque qui a duré longtemps selon Aquin et qui est aliénante selon Godbout et Blais. L'écriture tend avec ces écrivains à fixer les jalons d'un autre pays dont l'histoire sera, à partir de l'évènement révolutionnaire des années soixante, faite et racontée par ses propres fils. Tremblay autant que Bessette et Ducharme nous permet de concevoir la société nouvelle, celle où l'enfant et l'intellectuel n'auront pas à risquer leurs droits et leurs libertés. Soucy et Beauchemin ajoutent au tableau esquissé par les autres une atmosphère culturelle en plein essor, une atmosphère où l'obscurantisme du passé laisse la place à l'éclectisme et à l'ouverture.

Godbout instaure ainsi un mythe édifiant : celui de la race d'or. Toutefois, cette utopie se profile au fil des textes comme une utopie à l'envers. En fait, ces écrivains conçoivent la nation dans un état indépendant et favorable à vivre sur le plan politique et économique et avouent leur rêve d'une société moderne où règnent les théories libérales.

Remarquons alors que « la cellule D'amour » « indivisible et forte » regroupant tous les « KEBEKOIS » énonce sept communiqués exaltant un esprit d'indépendance et de revanche souligné notamment avec la même phrase qui clôt chaque communiqué : « NOUS VAINCRONS ! » et la répétition du verbe « vivre » dans le premier communiqué.

La rébellion se conjugue à ce propos avec la résistance dans « LE FRONT DE LIBERATION DU KEBEK » qui refuse le dialogue et s'insurge contre la diplomatie qui cherche l'exploitation et la domination. L'accent de dénigrement adopté par l'écrivain se renforce par l'éloge de la lucidité des Kébékois « les amants de la liberté » affrontant audacieusement les autorités politiques corrompues et les hommes d'affaires hypocrites appelés « les morts vivants » (communiqué 2). Machinistes et indifférents aux intérêts publics, ceux-ci sont les vrais « terroristes » que « LE COURAGE KEBEKOIS » abattra pour le bonheur de tous et contre la misère de chacun (communiqué 3). Godbout célèbre alors les valeurs fondatrices de fraternité, de solidarité, d'innovation, de concorde, de partage, de justice, d'égalité,... qui ne peuvent régner ailleurs et promises au seul peuple qui en est digne : sa nation.

Le Québécois maître de ses terres et de son sort, en harmonie avec ses conditions, parfaitement éduqué, conscient de son réel et de son avenir est l'image du citoyen souhaité. En prétendant à une écriture libérée et libératrice, une écriture révolutionnaire, l'écrivain québécois souligne donc en même temps le rêve obsédant du paradis perdu.

Tous les auteurs soulignent l'attrait qu'exerce la ville sur les personnages. Rappelons en fait qu'Héloïse et ses deux frères partent y chercher leurs vies, à l'avenant Hervé Jodoin considère Montréal comme son lieu de bonheur recherché. Les voyages des descendants d'Einberg chez Ducharme et le déménagement chez Tremblay soulignent l'importance du mouvement et la quête du changement. Encore, voit-on que les solitaires chez Soucy et Beauchemin n'arrivent à combler leurs besoins qu'en accédant aux villages voisins. Dans certains de ces romans les villes, les milieux de destination, ne portent pas de nom, ce qui nous semble fort emblématique d'une vision utopiste chez les écrivains.

D'ailleurs, ce symbolique vertige de déplacement paraît se confondre avec une voix profonde appelant depuis toujours le Québécois à trouver le chemin et la stratégie de rattrapage. Consultons à ce propos la fin de *La voix des étangs* :

Mais j'espérais encore que je pourrais tout avoir : et la vie chaude et vrai comme un abri – intolérable aussi parfois de vérité dure – et aussi le temps de capter son retentissement au fond de l'âme ; le temps de marcher et le temps de m'arrêter pour comprendre : le temps de m'isoler un peu sur la route et puis de rattraper les autres, de les rejoindre et de crier joyeusement : « Me voici, et voici ce que j'ai trouvé en route pour vous !... M'avez-vous attendez ? Ne m'attendez-vous pas ?... Oh ! Attendez-moi donc !... (Deschambault, 220)

Et le Québécois médite..., embrasse ses idéaux, réalise ses espérances, dompte le temps ou s'adapte à son cours. Sûr de lui-même, il force l'Histoire, accélère son rythme et se montre capable de concurrencer et d'évoluer.... D'ailleurs, rejoindre les autres et être à leur niveau

signifie aussi être capable de se surpasser. Cette œuvre écrite en 1955, c'est-à-dire la moitié d'une décennie avant la Révolution tranquille, et finissant par l'apothéose de la narratrice est ainsi annonciatrice du progrès national possible ou réalisable grâce aux opinions des intellectuels. Consultons l'épilogue de *Salut Galarneau !* qui se clôt sur ces mots :

Le soleil d'automne se lève plus tard maintenant, il se couche plus tôt, mais il monte droit dans la maison comme une perdrix effarouchée. Il s'assied sur le mur, le soleil, il réchauffe notre carré de sol, il me regarde dans les yeux, il s'inquiétait peut-être de me voir lui préférer l'ombre. On ne s'est pas vu vraiment depuis le départ de Marise Doucet, je le fuyais, mais plus maintenant, je ne le fuirai plus. Je reviendrai m'asseoir ici, à la table d'acajou, pour écrire, je vais en acheter dix chez Henaults, on sera deux à se lire, tu peux continuer ton tour de terre, cela va beaucoup mieux, merci (réchauffe martyr en passant il doit être transi) je te verrai demain, j'empreinte l'échelle de Dugas, je fais un saut à l'hôtel Canada, et je m'en vais porter mon livre en ville pour que Jacques, Arthur, Marise, Aldéric, maman, Louise, et tous les Gagnon de la terre le lisent... à demain vieille boule, salut Galarneau !stie »

C'est enfin cette re-naissance et cette perspective communicative sur laquelle s'ouvre le discours littéraire qui peut stimuler un pouvoir réactif chez le lecteur, un potentiel qui devient inhérent au texte, et qui s'additionne à celui de l'auteur pour constituer une vision et une force plurielles, perpétuellement en devenir, capables d'affronter l'hémogénie institutionnelle. Dans cette stratégie, le roman en tant que genre en continuelle constitution, occupe une place de choix car il répond à l'évolution de l'homme selon Bakhtine : « Parmi les grands genres, seul le roman est plus jeune que l'écriture et le livre, et seul il est adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire à la lecture. »¹⁵³:

Un livre est un monde, un monde fait, un monde avec un commencement et une fin. Chaque page d'un livre est une ville. Chaque ligne est une rue. Chaque mot est une demeure. Mes yeux parcourent les rues, ouvrant chaque porte, pénétrant dans chaque demeure. (L'avalée, 107)

Bref, imagé et métaphorique, le roman québécois de nos jours est enraciné dans son contexte mais d'une portée globale et interpellant un lecteur multiple.

En somme, notons que la représentation du Pouvoir va de pair avec l'évolution des personnages dont la plupart passent d'un état de soumission à une position révoltée ou révolutionnaire. Dans ce sens le changement radical dans les attitudes et dans la situation

¹⁵³ BAKHTINE, op.cit., p. 441

des narrateurs réside dans le défi des contraintes et la prise de parole, une démarche qui permet de s'approprier les moyens de lutter. L'écriture et l'action se déploient avec eux dans un but contestataire destructeur d'autant plus qu'« écrire, désormais, c'est moins dire que faire »¹⁵⁴. Dans ces textes, on assiste donc à la négation de la servilité et à la démolition ou la néantisation sans appel du pouvoir.

Blais suggère que chaque famille a besoin d'un poète « qui la chante » et que le talent littéraire ne doit pas se laisser éteindre dans l'espace indigent. Ces protagonistes-écrivains sont d'ailleurs l'emblème de l'abondance littéraire. L'idéologie, le style, le langage s'expriment avec eux en termes de continuité et de rénovation. Objet d'une perpétuelle transmission, l'écriture se maintient en l'occurrence par le vouloir propre à des personnages qui voient en elle un instrument de lutte et leur triomphe contre l'autorité oppressante.

Ainsi, l'homme de lettres qui cible le pouvoir suggère que la réalisation de son œuvre est déjà une première victoire, non seulement la sienne, mais celle de la Nation en général. L'imaginaire qui procède à négation du pouvoir contraire ou insupportable étaye son efficacité par deux issues qui se tracent en parallèle : l'émancipation de l'individu et la délivrance du pays. Plus de place à l'aliénation, à la soumission, à l'indépendance, à la colonisation ; la fiction projette sur la réalité son propre atmosphère et ses propres matériaux, ceux qui inondent l'esprit libertaire. Bref, en prenant sur leurs épaules le destin de leurs concitoyens, les écrivains canadien-français se réjouissent aujourd'hui du moins d'une atmosphère culturelle rayonnante, libérée des concessions d'autrefois.

¹⁵⁴ Gilles Marcotte, *Réjean Ducharme, lecteur de Lautrémont*, Études françaises, 26, 1, 1990, p. 103

TROISIEME PARTIE:
LE POUVOIR DE
LA REPUBLIQUE DES LETTRES

Chapitre1 : LES FONDEMENTS DE L'EMPRISE AUCTORIALE :

Dans les lettres québécoises la fiction ne se détache pas de la réalité socioculturelle dans laquelle le langage est étroitement lié à la revalorisation de soi, à la domination. Politique ou non, le rôle du détenteur du pouvoir doit le faire progresser ; le langage en est le moyen. Ainsi pour mieux célébrer les vertus de son discours et pour montrer ses chances ainsi que ses avantages et surtout sa prééminence, l'écrivain québécois propose avant tout au lecteur le discours du dominant qu'il présente comme insuffisant et imposteur. Dans ce sens Beauchemin souligne la nullité du discours paternel car il laisse le fils sur sa faim ; c'est un langage fruste et frustrant qui ne répond pas aux principes d'intelligibilité et de pertinence : « oh ! Comme j'aurais voulu, cette même nuit, creuser davantage le langage tenu par père, et en traduire sur l'heure toute l'espèce ! » (Le jour, 61) L'interjection, la formule du souhait et l'exclamation traduisent à quel point le narrateur se trouve incapable de pouvoir composer avec son père.

Mystificateur, l'instigateur ne divulgue en effet que des instructions fausses ou inopérantes, ce que l'on pourrait expliquer comme planification de l'impuissance d'autrui. Le fils Courge nous rend compte de la banalité et de l'incorrection des informations apprises (« le cauchemar pénètre la tête par les esgourdes », etc.) et insiste sur l'ineptie du père. Paradoxalement, ce personnage se targue de la justesse de ses conceptions, réfute toute théorie différente et refuse d'adopter tout discours sensé : « des jours durant, pour l'éprouver, j'avais commandé à père exercices, manœuvres et devoirs, lui faisant ainsi leçon de l'art d'entrevoir l'outre-peuple. Autant de besognes inutilement menées ! » (Le jour, 87) cela veut dire que le père ne croit qu'à son discours, le seul crédité de validité.

En dispensant des leçons, le détenteur du pouvoir fait preuve de sophisme, son statut de parleur ou de péroreur montre l'intention de manipuler : « C'était d'ailleurs un des dictons de papa, qu'essayer de comprendre était notre boulot, comme le boulot du gruaud est d'être du gruaud » (La petite, 117) La tautologie s'associe ici au rythme ternaire qui mime le syllogisme et tourne en ridicule le caractère creux d'un discours formel ; d'autant plus que la comparaison montre que l'élève a bien assimilé la leçon... D'ailleurs, les dictons que la narratrice cite dans le texte sont multiples mais ils relèvent toujours de l'ironie. Ainsi, derrière un discours à l'apparence logique se cache l'incohérence du système.

Ce que l'on peut noter ensuite c'est l'opposition langagière entre les personnages représentatifs du conformisme et la jeunesse. L'institution du pouvoir se déploie par

exemple dans *Le libraire* de Gérard Bessette à travers le discours défensif et conservateur du Curé de Saint-Joachim qui tend à interdire l'apparition d'une vague contestataire. Le discours moralisateur du père, de l'abbé et de l'oncle Zio dans *L'avalée des avalés* ou celui des religieux et des religieuses dans les œuvres de Blais combat à son tour la subversion et menace les caractères divergents. Tous ces personnages tiennent un discours traditionnaliste et fanatique opposé à l'esprit ouvert et dissident de la jeunesse qu'ils entendent apprivoiser.

En fait, des personnages qui ne font pas partie du même cercle d'influence sont des pôles opposés, et s'ils ne parlent pas le même langage, c'est le discours de l'inférieur qui se révèle compromis : « Je te défends de jurer. Je t'interdis de prononcer ces mots (...) » (L'avalée, 23) L'interdit est le moyen d'ôter à l'enfant toute la liberté que la parole connote. De plus, on relève l'intention de porter atteinte à la personnalité et à l'intimité à travers l'ordre et la répression : « Il me dit de parler à mon père sur un autre ton. Change de ton ! nous nous mettons à nous battre » (L'avalée, 14)

Cette confrontation révèle l'antagonisme réel entre les adhérents au conformisme, appelant au respect des codes et la jeunesse qui rejette le langage de faiblesse et d'humilité, qui refuse de se soumettre au discours du dominant et qui repousse l'impératif et la résignation. Bien plus, l'écrivain opte pour un style qui bafoue l'autoritarisme et qui révèle ses jeux et ses masques à travers le procédé subversif capable de renverser l'ordre et d'agir en sa faveur.

De même, contrairement au discours du pouvoir représenté comme étant dépourvu d'un contenu informatif utile et qui repose surtout sur une stratégie d'usurpation, les écrivains québécois confèrent à leurs narrateurs la compétence de structurer un énoncé à la fois persuasif et bien élaboré. Le pouvoir tient donc sa fermeté de l'impact du discours prononcé et non seulement de la valeur de son détenteur. En effet, les écrivains entendent montrer que l'efficacité tranchante du langage est le marchepied du pouvoir.

I- TON ET THEMES DE TRANSGRESSION :

1- L'expression du refus :

D'abord, constatons que l'insoumission est le propre des personnages naturellement évolués : ceux qui lancent le combat en ouvrant les yeux sur le monde. Quelques personnages sont d'abord résignés : le fils Courge qui a « été soumis, déjà à avalement d'autres sordides repas. »(Le jour, 48) nous rappelle le cas de Pauline Archange. Celle-ci se plaint : « Le père Jacob me faisait souvent manger de force, pendant que sa femme et la tante Attala tenaient ma bouche ouverte sous leurs doigts fébriles comme des pinces. »(Manuscrits, 80). Cependant, la fille d'Einberg présente dès le commencement le même refus : « Mon organisme se soulève contre tout ce que les vivants appellent nourriture, aliment, repas. Ce qu'on me force à avaler, je le vomis, dare-dare. »(L'avalée, 122). La nourriture est métaphoriquement le ressort de la personnalité : le type d'alimentation reflète le genre de personnage qu'on souhaite avoir. En la repoussant, la protagoniste de Ducharme résiste à être « avalée », à être infiltrée par les idées des autres.

Force est de constater l'omniprésence de la voix qui conteste et qui revendique dans la littérature québécoise moderne. Le personnage est un être radical qui existe à travers son désir d'enfreindre la règle : « J'en ai assez de répondre ce qu'il veut, ce que la chimie veut, ce que la terre veut (...) J'en ai assez de répondre ce qu'il faut répondre. »(L'avalée p.264) Exister signifie chez nos personnages s'ouvrir un chemin écarté de la voie commune. La personnalité se nourrit de la déviance et s'affirme dans la rupture : « J'aime mieux être du mauvais côté s'il faut absolument être d'un côté. » (L'avalée, 27).

La désobéissance est une attitude inhérente au personnage. On se révolte gratuitement parce que l'acceptation est une position négative : seule la désapprobation peut être positive parce qu'elle fait émerger du lot : « Je me mutine comme ça, sans raison. Pourquoi faut-il toujours avoir des raisons de se mutiner ? »(L'avalée, 292) Le catéchisme béréncien porte atteinte aux adeptes du conformisme : elle « parle et impose avant tout le langage du désaccord, du refus et de la révolte »¹⁵⁵. Pauline Archange avoue dans le même contexte : « J'allais mon chemin, défiant une autorité que je jugeais monstrueuse (...). » (Manuscrits, 27) Rejet de la famille, de l'emprise conventuelle ; les règles dictées ne sont plus en vigueur.

¹⁵⁵ Brigitte Seyfrid, op. cit. p. 335

Pour retrouver toute sa vitalité, le personnage est amené à nier même ses sentiments. L'amour, le dévouement et la fidélité à l'autre impliquent le renoncement à soi. L'héroïne de Ducharme voit dans la fascination une puissance exercée contre sa liberté. De ce fait, elle dresse une analogie entre l'attraction et l'arme: « Je veux entrer, comme une épée, dans la tête de Christian. Et son épée, je la briserai sur mes genoux. Et l'épée de Constance Chlore, je la romps. L'épée du Dieu des Armées je la casse. Mon cœur, je l'arrache, je le jette dans le fleuve. »(L'avalée, 35)

« Fille de soi », tel est le slogan de l'héroïne ducharmienne qui ne reconnaît que ses propres théorèmes : « Ce qui importe, c'est vouloir, c'est avoir l'âme qu'on s'est faite, c'est avoir ce qu'on veut dans l'âme. Ils se demandent d'où ils viennent. Quand on vient de soi, on sait d'où l'on vient. »(L'avalée, 42) La volonté se définit comme le principe vital et la composante principale de la personnalité. En effet,

*Ces proclamations nietzschéennes d'auto-crédation, où l'enfant se donne la place du surhomme, n'occultent jamais très longtemps, chez Ducharme, les fatalités naturelles qu'elles prétendent masquer, et qui sont la contradiction, la discordance — puis la mort. Tout commence par le refus de se mouvoir, d'être livré à la différence, au temps.*¹⁵⁶

En fait, « il faut tourner le dos au destin qui nous mène et nous en faire un autre. Pour ça, il faut contredire sans arrêt les forces inconnues, les impulsions déclenchées par autre chose que soi-même. Il faut se recréer, se mettre au monde. On naît comme naissent les statues. »(L'avalée, 42) La création rejoint le sens camusien d'infléchir le destin¹⁵⁷. Le personnage travaille à se métamorphoser, à évoluer selon sa propre vision : il s'agit de se faire en permanence, de se fabriquer soi-même pour prouver le pouvoir qu'on a sur son état et son devenir.

Marie-Claire Blais fait de l'enfant le symbole de la désobéissance du peuple canadien français : malgré l'hostilité ambiante, le nouveau-né fait preuve d'un stoïcisme héroïque, il résiste à la mort : « Il a su que cette misère n'aurait pas de fin, mais il a consenti à vivre. » (Une saison, 11) Le verbe « consentir » est employé au sens d'obstination : contre toute évidence, l'enfant s'avère capable de tout et d'une immense lucidité qui lui permet de rompre l'hostilité du destin. En fait, Emmanuel «voulait suspendre ses poings fragiles à ses genoux, se blottir dans l'ancre de sa taille, car il découvrait qu'elle était si maigre sous ces jupons rugueux, que pour la première fois il ne la craignait pas. » (Une saison, 9) Mise à nu

¹⁵⁶ Réjean Ducharme, *lecteur de Lautréamont*, Études françaises, 26, 1, 1990, p. 120

¹⁵⁷ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Saint-Amand, Gallimard, 1973, p. 128.

dès le début du texte par le benjamin de la famille¹⁵⁸, la figure dominatrice est dorénavant attaquée par un mouvement protestataire qui vise à la renverser.

2- La rhétorique de révolte :

La révolte coule dans les veines de nos personnages comme elle coule dans les lignes de leurs écrits. Jacques Godbout présente deux singuliers « monstres » qui nous disent : « impossible n'est pas canadien-français »(Les têtes, 97). Il faut recourir à l'attaque prématurée, c'est l'appel inlassable du narrateur aquinien qui demande « où es-tu révolution ? »(Prochain, 73). La révolte est ainsi une voix à laquelle le personnage ne résiste pas. Aimant les victoires, courant après les batailles, le personnage s'oppose seul à tout le monde.

La révolte s'exprime en termes d'insatisfaction vis-à-vis d'une réalité que les personnages exècrent. Le désir de dominer et d'exercer son pouvoir apparaît central et vital chez les écrivains québécois. Le tempérament fougueux et explosif, le caractère exigeant et irritable se trouvent vivement excités par le contexte.

Le personnage est habité par « une volonté de puissance hyperbolique »¹⁵⁹. La quête de l'absolu se développe en harmonie avec la logique de la maturité. Aussi l'élévation dans l'espace est-elle corollaire de la progression temporelle :

J'ai à grandir, à me prolonger par en haut jusqu'à supplanter tout, jusqu'à planer au-dessus des plus hautes montagnes. J'ai à élever un échafaudage, à construire une échelle, une échelle si grande que je pourrai mettre mes pieds dans l'azur. »(L'avalée, 27)

Le rythme ascendant et le vocabulaire hyperbolique rendent compte de l'étendue de la volonté. L'histoire de Marcel, entre le rêve et la folie, nourrit aussi un « désir d'absolu (qui) n'est pas fortuit dans l'économie générale du roman puisqu'il s'inscrit là encore comme une négation de l'ordre temporel et généalogique qui détermine tout sujet. »¹⁶⁰

Mais contrairement au personnage de Tremblay qui a du mal à trouver ses repères, le personnage ducharmien construit et se construit, car son énergie semble inépuisable : « Il me faut tout le continent, tous les continents. Je veux voguer sur des continents et des déserts. Je veux venir à bout des abysses et des pics. Je veux bondir d'abîme en sommet.

¹⁵⁸ « La focalisation du nouveau-né accentue dès la première scène l'opposition entre l'aïeule et l'enfant. », Elaine D. Cancalon, op. cit., p. 105

¹⁵⁹ Nous empruntons cette expression à Kenneth W. Meadwell, Ludisme et clichés dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme, VOIX ET IMAGES / 41, hiver 1989, p.298

¹⁶⁰ Jacques Cardinal, op.cit., pp.87-88

»(L'avalée, 40) La forme au pluriel, l'antithèse, la gradation et l'affirmation de la résolution et de l'autorité mettent en lumière une figure de conquérant.

En effet, ce langage renvoie à un arrière-plan historique qui assujettit le Québécois et dont il veut s'émanciper et se venger. Le personnage de Ducharme est mécontent des autres qui se bornent à se victimiser : « J'ai le goût d'arracher des ongles avec des tenailles, de scier des oreilles avec un rasoir, de tuer les êtres humains (...) j'ai le goût de brûler les campagnes, de bombarder les villes. J'ai le goût de secouer les nappes des océans, de pousser les continents les uns contre les autres, de traverser l'univers sur les étoiles (...) »(L'avalée, 193) Ce tableau horrifique laisse penser à un personnage titanesque voire à une scène de gigantomachie.

La violence est connotée positivement et supplante l'écrit qui est considéré comme un simple préliminaire : « seule l'action insaisissable et meurtrière de la guérilla sera considérée comme historique. Seul le désespoir agi sera reconnu comme révolutionnaire. L'autre, l'écrit ou le chanté émergera à la prérévolutionnaire » (Prochain, 94-95) Le narrateur fait allusion aux diverses révolutions que l'humanité a connues et que l'Histoire a retenues. Il donne par conséquent à sa cause une valeur digne d'être défendue par le sang et le feu. Godbout approuve cette vision à travers la symbolique du bicéphale soumis à une intervention chirurgicale : « Il n'est plus question de tenir des discours chacun de notre côté. Ce n'est plus le temps des élections. Nous n'en avons plus le courage. Il nous faut faire face à la situation. » (Les têtes, 29). Le recours à la forme négative et au style de réfutation sous-entend le refus du dialogue.

Dans un monde placé sous le signe du néant, la force apparaît comme un remède. Selon Maxime Prévost, la révolution grecque entreprise pour la libération et l'indépendance du peuple attise le sens du nationalisme chez le narrateur de *Prochain Épisode* et lui confère le statut de guerrier. Ainsi, la référence à Lord Byron vise à donner au discours et aux gestes de l'espion québécois la grandeur et l'héroïsme de ceux qui ont connu l'ardeur de la révolution. En effet, le passage de Byron par l'hôtel d'Angleterre, la chambre qu'il a occupée pour écrire *le prisonnier de Chillon* coïncident avec l'itinéraire du narrateur. D'ailleurs, en se situant dans la même résidence, l'espion situe sa mission dans les pas de Byron et son action nationaliste «en route déjà pour une guerre révolutionnaire qui s'est terminée dans l'épilepsie finale de Missolonghi. Seul m'importe ce chemin de lumière et

d'euphorie. »(Prochain, 35) Le statut prédominant du révolutionnaire anglais dans l'œuvre d'Aquin privilégie la révolte armée¹⁶¹.

De même, le discours d'Aquin est empreint d'une orientation belliqueuse : appel à la guerre, au sang et aux massacres. Il se veut terroriste préférant l'action meurtrière à l'action diplomatique. La force devrait faire loi dans une conjoncture où l'avenir est incertain : « il faudra remplacer les luttes parlementaires par la guerre à mort. Après deux siècles d'agonie nous ferons éclater la violence dérégulée, série ininterrompue d'attentats et d'ondes de choc, noir épellation d'un projet d'amour total... » (Prochain, 172) En fait, l'histoire morose du Québec ne peut être réveillée que par les coups de feu : elle ressemble à un champ de bataille où il faut qu'il y ait des morts pour que les autres puissent survivre.

3- L'épopée du Feu :

Une constante se retrouve chez ces écrivains : le feu est la matière première pour produire un texte qui accentue la notion de destruction et de transgression. Le délire des forêts couvertes de neige cède la place au délire de flammes débordantes dans une fiction qui s'acharne contre la passivité.

Prochain épisode s'ouvre en ces termes, sur l'interconnexion du feu, de la révolution et de l'écriture : « Cuba coule flamme au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses. Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et je découvre, dans ma dérive, les dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes. » (Prochain épisode, 7). La révolution cubaine, grande et violente – pour être mémorable et référentielle – tient dans le texte d'Aquin le rôle du déclencheur d'une écriture qu'on peut qualifier d'enflammée, une écriture inscrite elle-même dans l'insurrection, dans le courant d'une révolution littéraire, elle-même au service d'une révolution historique. À première vue le champ lexical de l'eau, formant une isotopie dominante, submerge sémantiquement le registre du feu. Toutefois, les flots sont contaminés par « la névrose » de l'écrivain, trouble, qui suggère un esprit emporté ou exaspéré, excité ou embrasé. Ainsi, l'eau est-elle affectée par le feu comme la pensée aiguillée du révolutionnaire est une profonde descente vers la vérité (« dessous ») revêtant une apparence (« fantôme ») déroutante (« surfaces »). De là, la valeur de l'harmonie

¹⁶¹ Nous renvoyons ici à Maxime Prévost qui étudie largement cette question dans son article : *Présence de Lord Byron dans Prochain épisode d'Hubert Aquin*, Revue : Voix et Images. Numéro : 88, Automne 2004.

phonique entre « névrosées » et « renversées » suggérant la perception prédominante du feu dans son opposé : l'eau.

Mieux encore, Aquin associe l'eau à l'amour qui est connecté à son éternel « principe de révolution » qui est le soleil. De fait, amour et soleil, à nature de feu, convergent dans la genèse et l'explosion d'une révolution ardente : « J'étais perdu dans son regard, lac noir où le matin même j'avais vu le soleil émerger, nu et flamboyant » (41) la métaphore in présentia (femme/lac) débouche sur une autre métaphore filée (soleil/révolution) de façon à structurer le texte suivant la dichotomie échec (« noyade », « perdu » liés au premier couple) versus redressement (« remontée », « émerger » liés au deuxième couple).

De même, Réjean Ducharme a recours à la dualité élévation/descente et au rapprochement entre le feu, l'eau et le soleil :

Aussitôt c'est un massacre, une hécatombe, une déflagration, un sinistre. A peine prises, l'espace d'un souffle de vent, les flammes se dressent, nous passent par-dessus la tête, nous débordent de tous côtés ; on se croirait pris dans une levée d'aigrettes. Bientôt d'une plage à l'autre, ventre à terre, panache battant sous les nuages, semblables à des masses serrées de grands chevaux blancs, les flammes chargent, les flammes déferlent, les flammes crient. Enchevêtrées de fumées noires, rejaillissant d'un embrun d'étincelles, elles roulent et déroulent comme une immense vague. Gigantesques, effrayantes, effrénées, courant et se déployant comme un raz de marée, elles remportent tout, dévorent tout, rasant tout (...) (L'avalée, 49-50)

Menace envahissante et invincible, le feu est vu comme un phénomène funeste et cyclopéen. Sa portée cosmique appuyée par la comparaison et la personnification fait allusion à un évènement national irréductible planant sur les « grands chevaux blancs ».

Dans ce sens, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* décrit l'obsession du feu comme une manie. En effet, le Septième qui a brûlé l'école, aidé par son frère le poète, se trouve renfermé avec lui dans la « cellule numéro 2, cellule des incendiaires »(90). Cette spécification du milieu indique que les deux insurgés ne constituent pas un cas, que les « incendiaires » ou les protestataires à leur époque sont multiples. Regardons ce dialogue ironique :

- *Pas de lampes entre les mains des incendiaires*
- *Une petite bougie, monsieur le Directeur ? Une allumette, mon Révérend ?*
- *Pas même une allumette, dit-il avec mépris. Assassins !* (p. 90)

L'insistance à obtenir du feu trahit la persistance de la volonté révolutionnaire chez les personnages séditieux. L'œuvre de Blais est ainsi marquée par l'élan transgressif de son époque. En véritable parodie du héros prométhéen, le poète de Blais, au lieu de voler le feu, le met à l'école pour annoncer sa rébellion et sauver non l'humanité mais les écoliers

du poids de leur devoir. L'opposition de la direction de la maison de correction reflète la crainte de l'insurrection. En effet, ce clan est représenté par le « directeur », symbole de l'administration et par le « Révérend », porte-parole de la religion. Ces instances incarnent en fait le clan conservateur.

Par ailleurs, le renoncement de François Galarneau au contact des autres et sa séquestration va dans le sens de rupture avec l'Ordre. Le dessein de « faire un feu peut-être et (s)'autodafer » (Galarneau!, 130) est l'aboutissement d'une méditation et d'une trajectoire anticonformiste qui exprime chez Godbout la révolte contre soi-même et contre la société. D'ailleurs, inscrit dans l'histoire des familles où règne la tyrannie et associé aux personnages dominateurs, le feu représente dans la fiction québécoise moderne le contre-pied du pouvoir. Dans ce sens, le thème de la démolition du pouvoir par l'intermédiaire du feu exploité par Soucy puis Beauchemin (cf. : puissances chtoniennes) se révèle hérité de la littérature antérieure, celle des années 1960, comme le montre le roman de Réjeau Ducharme.

En effet, l'autocratie du père Soissons n'a pour égale que celle du père Courge ou Einberg. Le premier est propriétaire d'un large domaine, le second est le maître de la forêt et le dernier d'une île. Ces personnages ambitionnent de fonder un pouvoir imperturbable, c'est pourquoi ils sont habités par une grande panique du feu et par une méfiance excessive. Cependant, les descendants, la plume en main, jouent sur la structure narrative de leurs « histoires de famille » pour démolir leur puissance. La propriété paternelle est dans ce contexte en butte à la destruction ; le feu paraît alors comme un élément purificateur annonçant le passage du despotisme à l'indépendance.

Dans cette perspective, Bérénice Einberg, modèle de la fille rancunière et violente, manifeste une passion pour le feu qui semble faire partie prenante de son être. Menant une existence obscurcie par la tyrannie de son père, ce personnage trouve dans l'embrasement environnant les indices de sa libération : « Il faut entretenir dans toute sa longueur la vague incendiaire, veiller que la moindre brindille, le moindre fétu ne lui échappe. Il faut l'aider à franchir les massifs rocheux, la redresser quand elle se brise contre une flasque, l'exciter et l'alimenter là où l'herbe manque, la ressusciter là où elle est morte. » (L'avalée, 50) Fondé sur l'expression de l'obligation, le feu s'impose comme un impératif.

Enfin, le champ lexical de la vie va de pair avec celui de la transgression et Bérénice reconnaît le feu comme l'emblème de sa personnalité : « Mes joues se tendent pour prendre le feu, pour brûler. Mon nez se tend pour prendre la fumée, la fumée qui sent

l'écorce, la fumée qui sent les branches. La fumée qui sent la forêt. »(L'avalée p.78). La reprise insistante du mot « fumée » dans un rythme ternaire traduit l'excitation révolutionnaire de ce personnage qu'on a très souvent pris pour archétype de l'anticonformisme québécois des années soixante.

II- STYLE SUBVERSIF :

1- Dissidence langagière :

L'acte d'écrire suppose d'adapter les normes aux habitudes personnelles. C'est que l'écrivain met en place un dispositif linguistique éminemment personnel : « j'ai l'impression que ceux qui écrivent couchent avec la langue. »(D'amour, 33). Ecrire signifie à ce stade s'investir dans la langue plus que construire une fiction sur un canevas prédéfini. « Les formes académiques en effet ne se peuvent concevoir qu'en tant qu'elles sont entièrement dissociées d'une préoccupation du sujet-dans-la-langue, car la langue qu'elles offrent au sujet, toute normalisée par ses codes esthétiques, n'est pas propre à le dire. (...) Chaque sujet en effet se configure dans l'économie même de sa langue au moins autant sinon plus que dans le propos qu'il tient ou la fiction qu'il met en œuvre. »¹⁶²

En fait, la métaphore sexuelle parcourt le texte de Godbout et les rapports entre l'écrivain et son amante apparaissent comme un corollaire de la production littéraire. En effet, la secrétaire « soutient qu'il faut baiser la langue »(D'amour, 92) et pratiquer « la littérature au lit »(D'amour, 65). De ce fait, l'écriture est symbolique d'un acte de possession.

Mieux encore, le sens de l'inspiration poétique est sexué. La métaphore de la création (« pénis du paradis ») fait de l'écrivain un être divin, un créateur apte à modeler, à reproduire et à multiplier ou perpétuer comme le souligne l'antithèse entre le nombre limité et les « hasards infinis ». L'exploitation de l'ampleur illimité des réseaux lexicaux permet de maximaliser la puissance d'évocation qui est d'ailleurs inhérente au fonctionnement du langage puisque « la structure même des phrases et des mots – considérés comme doués d'un pouvoir de suggestion, et comme aptes à entrer en relation suggestive avec d'autres phrases et d'autres mots – autorisent toutes les permutations, s'offrant à de nouvelles relations, par conséquent à de nouveaux horizons suggestifs. »¹⁶³

¹⁶² Dominique Viart (1999, p. 134), cité par Maïté SNAUWAERT, op.cit., p.60

¹⁶³ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Editions du Seuil, 1965, p. 27

Ainsi, l'inventivité littéraire est corollaire d'innovation langagière : « et le langage coule ; vingt-six lettres, quelques milliers de mots, des hasards infinis, j'appartiens au pénis du paradis, JE NE ME BAIGNE JAMAIS DANS LE MÊME LANGAGE ! »(D'amour, 47). La négation, la modalité exclamative et la typographie mettent en évidence la volonté de faire original et de composer son propre langage chez l'écrivain godboutien. D'où la révolte contre les canons de la langue et notamment l'«envie de crucifier l'imparfait du subjonctif »(D'Amour, 68) ce qui veut dire ouvrir le code écrit ou soutenu aux registres et emplois familiers, au langage parlé. Ceci étant, « Godbout ne privilégie pas un langage par rapport à un autre; ce qu'il revendique, c'est la liberté linguistique, ce qu'il dénonce, ce sont les hiérarchies et les dogmatismes qui s'insinuent dans la langue et conduisent à l'appauvrir »¹⁶⁴.

Ainsi, les particularités qui caractérisent l'œuvre littéraire proviennent des caractéristiques mêmes de la réalité. Ainsi s'explique le recours constant aux écarts. Ces écarts portent alors sur tout ce qui est normalisé c'est pourquoi la littérature québécoise depuis les années soixante se caractérise par l'étalage d'un langage parfois scatologique. Le langage grossier, les grossièretés caractéristiques du registre familier font alors leur apparition dans l'espace littéraire. Ainsi dire des obscénités est un acte fréquent que l'écrivain tolère volontiers chez ses personnages : « tabarouette... tabarnouche... tabarnique...tabarnaque », de ce qui est « vulgaire » à ce qui fait « honte » à « ce qui n'est pas des choses à lire à jeun le matin ! »(D'amour, 13)

Ces jurons qui marquent des degrés différents de grossièreté montrent le rejet du langage soigné dans les textes de Godbout. En effet, seul le type de discours oralisant semble authentique, apte à ancrer la littérature dans son contexte. L'écrivain penche alors vers le populisme en chargeant son texte de notations familières.

En outre, le romancier défie les tabous fixés par la société et sa mentalité conservatrice et aborde le sexe, le nomme et l'analyse en notant son omniprésence. L'écriture sert alors à libérer sinon légitimer le fait interdit et surtout à permettre l'évocation proscrite par la réserve et la discrétion. Parallèlement, le langage cru marque les propos des personnages à tendance lubrique et fait pendant à un certain exhibitionnisme tel que le formule l'héroïne de Ducharme : « Je me suis mise au lit toute nue, pour m'amuser avec mon clitoris en attendant de m'endormir. »(L'avalée, 313) Le fait de s'adonner à ce plaisir solitaire se conjugue avec le caractère mutin du personnage qui agit surtout dans le but de provoquer.

¹⁶⁴Brigitte Seyfrid, Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans *D'Amour*, R Q. de Jacques Godbout, Voix et Images, vol. 21, n° 3, (63) 1996, p.

L'objectif de Ducharme est alors de tourner en dérision l'idée de l'innocence et de mortifier les théories de puritanisme moral.

Ce langage, faut-il préciser, n'est jugé indécent ou démesuré que par rapport aux règles de la pudeur et des bienséances que la société classique tend à sauvegarder. C'est justement ce milieu où les codes de l'éthique font preuve de résistance que Blais attaque avec véhémence dans son appel à la libération du sexe : « Ça c'est le lieu du péché, dit le père Carmen, y dit que si on touche on peut se brûler les doigts, regarde, plus je touche, moins ça brûle...Tu parles d'un menteur, tiens... »(Manuscrits, 95). Alors que dans *Une saison...* et notamment dans "l'ouvrage" autobiographique de Jean Le Maigre « la sexualité même est déconstruite et démythifiée car le secret et l'interdiction des fantasmes de masturbation sont convertis en expression littéraire. »¹⁶⁵. L'expression inconvenante devient alors monnaie courante en réaction contre la rigidité des tabous.

En forte relation avec le nouveau regard porté au Québec sur la sexualité, la tendance à s'afficher, l'incontinence verbale et le langage grivois constituent dans la littérature un champ privilégié. Ainsi, Hervé Jodoin se plaint à entretenir des rapports sexuels avec sa propriétaire, Mme Bouthiller, et à nous en faire part. De la même façon, les frères Papineau nous font le récit de leurs aventures amoureuses avec Dippydou et de leur « noble tâche de lui relever le moral, puis la jupette »(Les têtes, 136). On le voit bien, le motif sexuel est placé en second ; mais l'antiphrase, l'expression de la fausse cause et le zeugme ensuite trahissent un ton ironique et désinvolte.

Le mépris des codes de l'éthique et l'exposition de ce qui est prohibé est connotatif du souffle révolutionnaire que l'écrivain entend alimenter. C'est dans cette position que s'inscrit la déclaration des frères Papineau : « C'est une constante chez les Papineau. Conscience. Désir, orgasme, révolution, rideau. Rideaux »(Les têtes, 129) L'interjection à deux reprises, en position finale, semble teinte de moquerie et montre que le discours provocateur ou dissident attaque nettement le conservatisme.

2- Divers modes de subversion :

La diversité des styles et des niveaux de langue contribuent énormément dans ces œuvres à la mise en déroute du « discours des dominants ». De la parodie du roman du terroir au pastiche des annonces publicitaires chez Blais, de la parodie du « récit biblique » à la

¹⁶⁵ Elaine D. Cancalon, op.cit, p. 108

caricature du sociolecte publicitaire chez Jacques Godbout, ces romans tournent en dérision des discours où se déploie toute intention d'influencer.

Réjean Ducharme privilégie l'ironie, l'insulte et l'invective à travers un vocabulaire offensant et péjoratif dans le discours de Bérénice qui s'insurge contre tous les « maîtres » et les « créateurs ». Dans le même sens, Pauline Archange et Jean Le Maigre dénudent par leur franchise les dirigeants et les institutions de l'époque de la Grande Noirceur.

Jacques Godbout opte pour un langage par excellence trivial dans *Salut Galarneau !* De surcroît, le traitement des questions importantes (comme la colonisation) tourne parfois à la caricature et l'intérêt porté à la société, au monde moderne est disséminé dans une structure narrative axée plutôt sur les préoccupations de l'écrivain contemporain soucieux du style et du verbe. La puissance de l'écrit tient du jeu de mots qui traduit une vision abracadabrantesque du monde comme le souligne la métaphore de la « littérature malade, c'est la maladie de l'époque moderne que cette littérature tend à soigner » (D'amour, 37), Fondée sur le paradoxe, cette image insiste sur la singularité et l'aspect fantaisiste de la littérature de nos jours. En effet, contaminée par la réalité et enracinée dans son cadre historique, social, culturel et politique, la littérature québécoise traite des problèmes de l'époque d'une façon clinique et minutieuse. Elle se présente comme une cure qui coupe le mal à sa racine.

La parodie semble alors être le procédé préféré d'une écriture placée sous le signe de la diatribe cultivant l'ironie et le grotesque. Le discours tient sa vigueur de la satire des institutions et des mœurs. De fait, le romanesque est basé sur le pouvoir de la métaphore, de la fable et de l'allégorie. Ne prenons que *les Têtes à Papineau* pour exemple : cette œuvre, comme le suggère son titre, est importante par la satire de la façon de penser commune, par la mise en question du pouvoir politique et par l'expression d'une révolte sans bornes. Nous avons déjà eu l'occasion de noter la signification des « deux têtes », image métaphorique du partage Canada / Québec, mais il importe dans cette phase de notre démarche de réfléchir sur son rapport avec le discours des personnages :

Les gens s'imaginent toujours que nous blaguions. Parce que nous avons deux têtes, parce que nous utilisons deux discours ; ils croient que nous jouons avec les mots pour des effets de langue. Comment pourraient-ils prendre un monstre au sérieux ? » (Les têtes, 138)

Cette mention rectificative qui se renforce par la modalité interrogative et le ton austère de l'énonciateur est justement conçue dans le but d'attirer l'attention sur le sérieux caché derrière le badinage. Ainsi, l'image du personnage double va de pair avec le décalage entre le paraître et l'essence et le principe de dualisme dans un discours à double tranchant.

D'abord, on note que le discours de Charles et François associe la plaisanterie à la critique : le langage mordant colle en effet à leur image caricaturale. Les deux frères nous confirment : « nous, nous avons choisi la politesse du désespoir. L'ironie grinçante, le cri des grenouilles. Cela nous convenait »(122) La raillerie acerbe et l'accent persifleur se conjuguent donc bien avec l'aspect sarcastique de l'apparence. La théorie bakhtinienne sur le roman va dans ce sens :

*C'est précisément au cours du processus de destruction de la distance épique, de familiarisation comique du monde et de l'homme, d'abaissement de l'objet de la représentation artistique au niveau d'une réalité actuelle, fluide et inachevée, que s'est constitué le roman. Dès le commencement, le roman se construit non dans les lointains du « passé absolu », mais dans la zone de contact direct avec ce présent inachevé. Il eut pour fondement l'expérience personnelle et la libre invention créatrice.*¹⁶⁶

Ensuite, on note que la dualité des personnages est mise au service d'un discours solide et accentué, le discours dialectique. C'est d'abord « une méthode d'analyse qui dégage les contradictions de la réalité et cherche à les dépasser ». Puis c'est « un art de raisonner ou de discourir en déployant des procédés subtils visant à convaincre l'autre ». Ainsi, l'ironie ne peut qu'appuyer ces techniques puisqu'elle joue sur les contrastes de la réalité et de la pensée et nourrit la polémique. De là la force des paroles produites par les « têtes jumelles » : « nous avons développé une technique à toute épreuve : le discours dialectique. »(Les têtes, 109). Ainsi il appartient à l'écrit d'exploiter un double discours enflammé donnant au romanesque une forme plus élaborée et revendicative afin de mieux agir sur la réalité.

Par ailleurs, Jacques Godbout s'acharne contre l'imperfection de l'héritage religieux en matière d'écriture, jugé en fonction de son utilité humaine. Parce que les Livres sacrés se veulent un modèle inaccessible au changement, l'écrivain québécois les prend pour cible afin de montrer son rejet des schémas convenus. L'écrivain considère les prières et les cantiques comme des formules de charlatanisme :

L'aumônier avait reculé d'un pas et s'était tu, la tête légèrement incliné, humilié parce qu'il ne disposait d'aucune prière adéquate. « quand on pense qu'il existe », se disait-il in petto, « des prières pour les infirmes, des exorcismes pour les possédés du démon (...) mais pas un seul de nos pères n'a prévu le doublet ! Devrais-je réciter deux fois la même incantation ? (Les têtes à Papineau43)

Les Ecritures sont essentiellement marquées de déficience. Ainsi, on note l'apparition d'une nouvelle *Genèse* et un nouveau mode d'emploi. En fait, les livres ainsi que les rites

¹⁶⁶ Bakhtine, op.cit., p. 472

prônés par la foi acquièrent une portée politique. Aussi, la révolution citée par Godbout s'attaque-t-elle aux normes de l'église :

Nous étions premiers en tout. Charles avait appris par cœur les quatre cent vingt-huit (428) questions du Petit Catéchisme de la Province du Québec. François en savait les réponses. Nous allions tous les premiers prix à la communion solennelle ! Mais hélas les aumôniers, le vent des réformes soufflait, abandonnèrent les réponses et questions du Petit Catéchisme pour sombrer dans le communisme. La planète était désormais une arche de Noé, nous étions tous frères, sans égards à la religion. Nous étions tous humains. Sans égards aux malformations. Nous servîmes donc, dans le renouveau chrétien, de démonstration. (Les têtes, 101)

Le livre mentionné est dénigré (« petit ») au profit de l'idéologie nationaliste québécoise, celle qui vise la mise en place d'un autre « Nouveau Testament » adapté aux orientations progressistes et socialistes. La parodie des Saintes Écritures se fait notamment par la division de l'œuvre en chapitres : par les siens, *D'amour, P.Q.* propose une autre interprétation de *la Genèse* : « je te lis la fin du premier chapitre (...) » c'est ça qui raconte que des sortes d'anges sont tombés du ciel, comme de la pluie, qu'on les appelle des hommes, qu'ils mènent une vie primitive, sauvage » (*D'amour*, 36) Cette approche insiste sur le caractère énigmatique d'un évènement présenté comme avéré.

La déchéance de l'homme telle que la source religieuse le mentionne stimule chez l'écrivain le recours au persiflage. Le poète de Blais envisage de consacrer une partie de son œuvre à la révélation de l'impiété de sa sœur en parodiant la *Genèse*, notamment le chapitre du bannissement de l'homme par son créateur : « *Les déboires d'Héloïse ou la chute d'Héloïse ou Héloïse aperçue à l'heure de la tentation* » (*Une saison*, 51) La masturbation nocturne de la fausse dévote paraît s'adapter au péché originel. Ironiquement, la dépravation passe pour un sujet d'enseignement théologique ou moral : « Ce bon exemple nous ferait du bien » (*Une saison*, 52).

Jean le Maigre endosse alors l'étoffe d'un pasteur qui prodigue des leçons utiles à la formation des autres, enseignement parfois personnalisé et adapté à l'individu, parfois général. En effet, il s'inspire de la conduite de sa sœur pour « convertir » (53) le Septième, mais une conversion à la perversion, bien entendu. Il prévoit de lui apprendre la méthode et les faveurs de ce « que (leur) sœur faisait par elle seule ce que (eux) aim(aient) à faire à deux » (53) De même, s'inspirant de son entourage, il « avait l'intention d'écrire lui-même une vie de Saint devenu pécheur pour édifier ses camarades » (*Une saison*, 62). Il s'agit donc d'une parodie de l'Évangile évoquant spécialement les apôtres. Prenant la figure d'un

défenseur ou d'un propagateur du christianisme, le novice entreprend une initiation à l'immoralité que son imaginaire d'écrivain peut servir à merveille.

Le couple déviant de Blais profite des livres sacrés pour reproduire des textes qui les profanent. En effet, les deux frères, « enfermés dans les latrines, (ils) lisaient toute la bibliothèque du curé, écrivaient des poèmes d'inspiration élanée. »(Une saison, 30) L'opposition entre le lieu et le contenu emphatique de la littérature montre l'inadéquation entre les goûts, les tendances et les principes de la jeunesse québécoise avec le conformisme religieux. De même, le persiflage de Bérénice prouve la tendance à détruire le sens du Livre judaïque en s'adonnant à un commentaire qui démystifie l'arrogance et la suprématie soutenues par le rabbi qui

Lit dans son gros livre rouge à tranches dorées (...) « Voici sur qui je regarde : sur l'humble, sur celui qui a le cœur brisé et qui tremble à ma parole. » - cœur brisé...Vacherie de vacherie... ! Comme dans les chansons D'amour! » (L'avalée, 21)

Le maniement du sens s'accompagne ici de la parodie de la cérémonie religieuse en ôtant au culte son aspect sérieux et imposant. Le comique est un élément désormais intrinsèque dans le déroulement de l'acte officiel et solennel.

D'ailleurs, le rabbi « n'a pas l'air de ce qu'il dit quand il prêche. Ce doit être son gros livre rouge à tranche dorée qui l'excite. » (L'avalée, 15). La polysémie du terme « exciter » se joue de la source de l'inspiration ecclésiastique (émane-t-elle d'une révélation ou est-elle simplement pulsionnelle ?) Si le contenu du livre sert à introduire le doute et le persiflage, l'aura du prédicateur qui lui est associée est, du coup, vidée de tout sérieux : le livre, comme objet, est ainsi matière à rire, le rire comme « pouvoir remarquable de rapprocher l'objet, il l'introduit dans une zone de contact direct, où on peut le tâter, le retourner, le mettre à l'envers, l'examiner en haut et en bas, détruire son enveloppe, inspecter son intérieur, s'interroger sur lui, le disséquer, démembrer, dénuder, démasquer, analyser et expérimenter en toute liberté ! Le rire anéantit la peur et la vénération devant l'objet, devant le monde ; il en fait un objet de contact familier et de ce fait préparer son exploration absolument libre »¹⁶⁷. Le discours de l'écrivain banalise ainsi la supériorité en procédant à l'abolition de la distance révérencieuse et au rabaissement du sacré au rang du trivial.

¹⁶⁷ Mikhaïl BAKHTINE, op.cit., p. 458

3- La carnavalisation du romanesque :

Précisons tout d'abord le sens de « carnavalisation » dans la conception bakhtinienne. On parle de carnavalisation quand la « culture populaire » modèle la texture de l'œuvre littéraire, lui donnant son ton, ses motifs et ses attributs qui sont les levains du carnaval. En tant qu'organisation, le carnaval est l'institution ou la manifestation qui dispose de la plus grande latitude de reproduire dans leur diversité les cérémonies, les configurations, les styles de représentation et les visions propres au milieu social. Cela veut dire que les notions, les comportements et les traditions de la société s'actualisent dans les rituels du carnaval qui est l'incarnation de leur exercice et l'illustration de leur substance. Parallèlement, la présence ou la représentation de la culture populaire dans le discours littéraire fait que celui-ci est articulé à un rythme propre à l'organisation et au déroulement du carnaval.

Notre approche consiste à exploiter les caractéristiques du carnaval tel qu'il se schématise dans l'univers littéraire québécois en essayant de montrer le rapport entre ses notions et le monde du pouvoir. Posons d'emblée le postulat qu'une œuvre « carnavalisée » est une œuvre dans laquelle la fiction met en place un processus d'érosion du pouvoir. D'abord, le carnaval, ce monde de rire tel qu'il se présente selon l'optique de Bakhtine, s'érige sur des oppositions de fond, des oppositions qui cheminent vers la fusion dans un seul corps grotesque et symbolique. En fait, la structure binaire de la régie carnavalesque combine les éléments distincts, des dualités dont le rapprochement et « l'interaction dialogique » n'effacent aucunement la distance inhérente à leurs connotations.¹⁶⁸

C'est que l'œuvre littéraire reflète le mouvement dynamique qui est en train de se produire dans le milieu social et culturel où les vieilles dichotomies réductrices et où les tendances disparates s'harmonisent. Dans ce sens les critiques constatent un phénomène de « carnavalisation » comme une marque spécifique au « roman québécois depuis la fin des années cinquante »¹⁶⁹. Il va sans dire que la présence de « l'élément carnavalesque » mime une période historique fluctuante et va de pair avec l'expression littéraire de ses contingences. La Révolution Tranquille est dans l'esprit et la production littéraires une fête du mixte et des formes contraires dont l'écho forme au sein du texte un chœur à voix plurielle.

¹⁶⁸ Voir Belleau, op.cit., p. 58

¹⁶⁹ André Belleau, *Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine*, *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 51-64.

L'écriture au Québec est volontairement populaire, c'est une œuvre à laquelle la masse du peuple participe sans distinction d'âge ou de classe. L'écriture telle que ces écrivains la conçoivent répond à ce principe majeur de participation collective qui efface les distances et les privilèges et qui installe l'universalité comme fondement de la culture. La volonté d'écrire chez Pauline Archange ou chez Jean Le Maigre rime avec le projet d'affranchissement populaire. De même, la secrétaire qui partage avec Thomas D'amour sa création dénie la différence des rangs. C'est la plèbe collaborant avec l'élite en dehors de toute théorie de suprématie ou d'autorité détenue. L'écriture en tant qu'activité est d'emblée représentative du carnaval :

*Le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe (...) les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous, parce que de par son idée même, il est fait pour l'ensemble du peuple (...) le carnaval n'a aucune frontière spatiale. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois de la liberté. Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe.*¹⁷⁰

L'écriture a donc de commun avec le carnaval la réalisation de la concorde entre des pôles distants tel Grand-mère Antoinette et son petit fils d'où le rapprochement entre les êtres inconciliables comme le directeur de la maison de correction qui voit son enfance et son talent d'écrivain se profiler dans la personnalité de Le Maigre et dans ses lettres. Ces rapports de familiarité établis aux dépens de la règle suppriment toute sorte de barrage entre des sujets jadis séparés par leurs conditions ou par les prescriptions de la société et des institutions. La particularité de l'écriture dans le diapason du carnaval c'est qu'elle transforme le système ordinaire, immuable et canonique. Elle annonce le franchissement des limites et place son thème dans la transgression de l'ordre. Cette écriture dans laquelle on a décelé une opposition à l'usage revêt alors le « caractère non officiel » du carnaval et a la vertu de s'insurger contre la norme et par là même contre le pouvoir. D'ailleurs l'écriture pratiquée par les personnages de Blais, ceux de Ducharme et de Bessette revêt parfois un caractère ludique. Mais qui dit ludisme, dit absence du sérieux, propriété inhérente au monde du carnaval associé au rire. Dans ce sens cette écriture postule une rupture avec le code tant idéologique que littéraire et s'oppose volontairement aux formes « officielles » qui

¹⁷⁰ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, collection « Tel », Editions Gallimard, 1970. p.15

*N'arrachaient pas le peuple à l'ordre existant, ne créaient pas cette seconde vie. Au contraire, elles ne faisaient que consacrer, que sanctionner le régime en vigueur, le fortifier (...) la fête officielle portait ses regards uniquement en arrière, n'avait d'yeux que pour le passé dont elle se servait pour consacrer l'ordre social actuel. La fête officielle parfois même à l'encontre de son intention, validait la stabilité, l'immuabilité et la pérennité des règles régissant le monde : hiérarchie, valeurs, normes et tabous religieux, politiques et moraux en usage. La fête était le triomphe de la vérité toute faite, victorieuse, dominante, qui prenait les apparences d'une vérité éternelle, immuable et péremptoire.*¹⁷¹

La littérature carnavalesque est alors contraire aux facteurs de la stabilité et désamorce le traditionnel. Dans les œuvres de Marie-Claire Blais que nous étudions, le persiflage se manifeste par la désacralisation du transcendant, dans la « profanation rabaisante » du mythe religieux.

Portons-nous tout d'abord aux éléments de décors qui suggèrent la subversion de la religion en représentant « la vierge, non plus comme la royale Mère de nos malheurs sur cette terre, mais comme la divinité des joies et des plaisirs. » (Manuscrits, 143) ce discours est plurivoque, il intègre deux voix diamétralement opposées : l'expression périphrastique qui fournit une définition initiale déjà réfutée est encore niée par la métaphore à valeur assertive. La juxtaposition des points de vue et l'antithèse participent dans ce cas au pervertissement de l'église qui joint l'utile à l'agréable. L'association entre le sacrifice et la volupté fait pendant à la métamorphose significative des personnages, tel le cas de « la mystique Héloïse (qui) passe tout naturellement du couvent au bordel ; sa vocation s'épanouit, pour ainsi dire, corporellement. »¹⁷²

L'écriture de Blais rentre dans le « carnaval » par la pratique du principe de « reversement » et de rapprochements burlesques en fondant ses images sur des paradoxes. Au bordel, par exemple, la religion fait partie prenante de l'ambiance aphrodisiaque : la chambre dans laquelle la fille pratique son nouveau métier a pour décor « les photos lascives » et « le crucifix » « nécessaires à l'appétit de ses clients » (Une saison, 152). Cet objet paraît jouer un rôle d'excitation et incarner le sacrilège. Ainsi, le besoin et la passion déclenchés dans le couvent ne peuvent être assouvis que dans le lieu même de la dépravation. L'église et le lupanar sont désormais des homologues. Il en va de même pour les personnages pieux et pervers, en l'occurrence, Mme Octavie, patronne de la maison close est assimilée à la Supérieure. Quant à ses filles, elles ressemblent plus à des « pensionnaires » bien formées.

¹⁷¹ Ibid., p. 18

¹⁷² Gilles Marcotte, La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, *VOIX ET IMAGES*, VOL. VI, N° 1, janvier 1975, p.66

Le processus de l'avilissement du sacré se poursuit, d'une œuvre à l'autre, selon le principe de l'intertextualité propre au roman « carnavalesque ». En fait, *Manuscrits de Pauline Archange* reprend le même motif exploité dans *Une saison...* en insistant sur la contradiction foncière du spectacle :

Un crucifix veillait dans l'ombre, tranquille et désolé, las de participer à nos reniflements de la nuit, désolé aussi par la fade couleur des murs sur lesquels reposait son corps lacéré, en compagnie d'images plus profanes (...). (Manuscrits, 43-44)

Témoin de la déchéance de la religion, la croix, semble assister à la crucifixion de la foi. Ainsi, le milieu ecclésiastique est placé sous le signe dépréciatif de la dégradation. En fait, une fois la flamme aiguisée, son déploiement ainsi que sa pratique prennent la forme effrénée à laquelle le sujet ne peut pas résister. Ces dédoublements qui caractérisent autant l'objet que le sujet, vus et examinés de l'intérieur participent à la satire du catholicisme, des mœurs et de la société.

Partant, le culte, la religion et ses composantes sont représentés avec cohérence dans une optique carnavalesque où tout est marqué par l'humour. N'en prenons pour exemple que le « plancher sale » (Une saison, 114) de la fille qui rime avec le « plancher froid » de l'initiatrice (Une saison, 30). Cette binarité et cette correspondance entre la prostituée et la vieille dame ôtent à la dernière de sa crédibilité et les rites auxquels elle convie toute la famille chaque soir sont désormais refusés par une enfance iconoclaste. Le prosélytisme finit par chasser les enfants dans « les latrines » et la grand-mère se trouve seule à la prière. En effet, l'opposition entre les deux parties (l'enfance et la vieillesse) permet de mêler l'univers de la mystique célébration au ridicule, d'où le blasphème et l'injure sous-jacents au rite officiel. Notre analyse rejoint la théorie bakhtinienne selon laquelle « Le principe comique qui préside aux rites du carnaval les affranchit totalement de tout dogmatisme religieux ou ecclésiastique, du mysticisme, de la piété, ils sont en outre entièrement dénués de caractère magique ou incantatoire (ils n'exigent rien et ne demandent rien). Mieux encore, certaines formes carnavalesques sont une véritable parodie du culte religieux. Toutes ces formes sont résolument extérieures à l'Eglise et à la religion. Elles appartiennent à la sphère totalement à part de la vie quotidienne. »¹⁷³

L'univers monolithique de la religion est peint, dans les textes de Blais, avec des couples qui contribuent à sa profanation et le soumettent à une appréciation sarcastique

¹⁷³ BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, op.cit., p. 15

(Ferveur/fausse pureté, mysticisme/obsessions, réserve/ désirs, macabre/festin, croyance/hypocrisie, ...)

Ainsi la suppression des frontières propre à l'organisation du carnaval fonctionne selon un système de permutation contestataire du principe du pouvoir décisionnel. Le fait d'émanciper le personnage de son statut figé de marionnette guidée exprime un détronement symbolique du créateur, celui qui agit habituellement à l'insu des autres. Dans *Salut Galarneau !*, l'écrivain essaie de dompter son personnage révolté : « - vous êtes l'un de mes personnages. Vous dites ce que je veux bien vous faire dire. Vous serez gentil si je l'exige. Ce n'est pas comme avec les autres (...) cessez de me répéter » (Galarneau!, 139) Cette interaction inattendue mariée à l'injonction ridicule schématise l'écriture selon une conception dialogique hostile au discours émanant d'une instance unique car la révolte du personnage sous-entend un autre discours, une autre vision...

La pratique textuelle la plus illustrative de cette tendance est la technique de la mise en abyme qui fait interférer et coexister plusieurs plans d'énonciation selon un phénomène d'emboîtement propre aux « structures hybrides » reconnaissables dans le régime carnavalesque. En fait, l'absence de séparation typographique entre les différents styles et opérations d'écriture ainsi que l'omission des limites entre le discours du personnage et celui du narrateur font du texte un espace hétérogène et plurivoque.

D'amour, P.Q. où l'on trouve cette caractéristique alterne les voix de l'auteur, du narrateur et des protagonistes ; l'écriture résulte en fait de la collaboration des compétences inégales et le récit est parfois entremêlé au commentaire du personnage/lecteur (p. 37,57). Dans cette œuvre le romancier ôte à son narrateur sa fonction et son caractère omniscient et les protagonistes de la fiction du deuxième plan (récit secondaire/le produit du personnage) se mêlent à ceux du récit premier. Thomas D'amour (l'écrivain de Godbout) reçoit dans son bureau son personnage qui vient le juger : « Justman pousse la porte de verre qui mène aux salles de travail et se dirige vers le bureau de Thomas D'amour au fond à gauche. – au fait pourquoi est-ce que je ne pourrai accomplir ma tâche quotidienne habillé de gris et masqué ? Cela n'effarouchera pas les clients honnêtes... » (D'amour, 76). Cette confrontation va jusqu'au dédoublement qui touche à l'onomastique : le nom de l'écrivain se prête à son personnage « Justman D'amour » qui est « le fantôme de D'amour » (D'amour, 84).

Le texte « carnavalisé » est scandé par des dualités et des dédoublements qui structurent un univers fondé sur l'ambivalent et le multiple : vie et mort, comique et sérieux, triste et bouffon, joyeux et tragique, haut et bas... Ces contrastes instaurent dans le texte une

dynamique dans une construction qui ignore la distinction entre les voix, les idéologies et les instances en œuvre. Dans le même discours s'entrecroisent plusieurs énoncés, des idées, des langues et des codes d'énonciation témoignant d'une vision du monde marquée par l'esprit hétéroclite, illustrant la perspective d'ouverture. Le roman de Godbout relativise alors le discours monologique et univoque : la multiplicité des genres qui le charpentent et qu'il renferme (chant, Acte, chapitre) permet de créer une mécanique de changement destructrice de l'autorité unique selon Bakhtine :

*Cette perception, hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toute prétention à l'immuable et à l'éternel, nécessitait pour s'exprimer des formes d'expression dynamiques changeantes (protéennes), fluctuantes et mouvantes. C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir.*¹⁷⁴

La présence d'un autre vocabulaire utilisé surtout par les secrétaires prend le contrepied du langage standard et élitiste de l'écrivain, un discours dit « de vérité ». Ainsi le rang des filles et leur parler populaire s'opposent au style soigné de Thomas comme signe de pouvoir et de distinction sociale (l'intellectuel bourgeois). De leur intervention dans le texte, comme autre vision et autre pratique de la littérature et du monde en général, naît le pervertissement d'un idéal et d'un univers stéréotypé symbolisé par « l'auteur ».

Cette dichotomie fonctionne ici comme support d'une parodie réjouissante de la scène publique et du fonctionnement institutionnel ; le viol du texte vise la déstabilisation d'un dispositif qui se veut « inviolable ». En effet, L'écrivain qui symbolise une autorité imposant ses directives et considérant son ascendant et ses dogmes comme allant de soi se trouve discrédité, démenti au profit des personnages qui parlent le langage du peuple et qui incarnent ses aspirations. Partant, le pouvoir, associé dans le texte godboutien à l'écriture, est l'enjeu d'une lutte : il est l'apanage de ceux qui incarnent le mouvement et la culture populaires, ceux qui rient et qui provoquent le rire, il n'est plus l'affaire du conformiste constamment ridiculisé.

D'ailleurs, le manuscrit de l'écrivain, placé du côté du fictif voire du désengagé, perd son sérieux et son efficacité devant l'entreprise des secrétaires affranchies des prétentions professionnelles et soumettant l'écriture à l'usage collectif. Mireille s'oppose à Thomas D'amour en plusieurs points et a le dernier mot qui affirme catégoriquement la supériorité de la voix de la femme sur celle de l'homme, de la secrétaire sur le patron ou le maître

¹⁷⁴ BAKHTINE, Ibid., p. 19

d'œuvre¹⁷⁵. C'est grâce à ses suggestions, ses critiques, ses recommandations et ses interventions que Thomas D'amour va changer son style pédant et archaïque pour un style plus souple, plus dynamique pour devenir un écrivain du peuple, en harmonie avec la réalité. Ce rapport dialectique et la transformation qu'il engendre met en place un système de renversement des rôles : le côté burlesque et « invraisemblable » qu'il renferme est un trait caractéristique du carnaval : «après souper, nous avons un chapitre à écrire épis cette fois je vais le dicter, toi tu vas dactylographier, chacun son tour à l'aviron sacrement»(d'Amour, 43). Changement radical de statut ; l'acte performatif de Mireille installe un monde à l'envers, fondateur de la structure carnavalesque « marquée, notamment, par la logique des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue»), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons. La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme « un monde à l'envers ».»¹⁷⁶ Enfin, cette littérature fondée sur les principes de «mélange» et de «renversement» s'emploie à mortifier un monde érigé sur la validité des dogmes, contestant autant leur légitimité que la normativité qui en découle et revendiquant la pertinence du discours savant.

III- LE POUVOIR DE LA RHETORIQUE :

1- Ecriture et énonciation :

Les connaissances et les opinions des écrivains sont certainement à déceler dans les énoncés de leurs personnages. Effectivement, les doctrines essentielles dans ces romans sont traduites par la langue des personnages principaux, autrement dit les héros-narrateurs. Or, l'énonciation directe est le mode de verbalisation dominant chez les principales instances narratives : l'écriture confond narration et énoncé immédiat. Que ce soit chez Ducharme, Soucy ou Beauchemin, l'écriture nous propose « brutalement » une parole transcendantale mariée à une vision subjective. Ces romans, comme ceux de Godbout ou d'Aquin s'ouvrent, sans encadrement ni préparation narrative, sur le discours des

¹⁷⁵ Cf. Brigitte Seyfird qui commente : « De tels détrônements bouffons, rabaissements, permutations du haut et du bas empêchent les dialogues de fonctionner selon une motivation réaliste ». « Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans D'Amour, P.Q. de Jacques Godbout », *Voix et Images*, vol. 21, n° 3, (63) 1996, p. 547

¹⁷⁶ BAKHTINE, *Ibid.*, p. 19

protagonistes. Ainsi libérée des contraintes, cette parole semble proférée dans le cadre d'une absolue liberté. En effet, la situation d'énonciation reste vague ou imprécise et la parole se donne comme un à priori, comme un enjeu et donc comme un objectif en soi. De ce fait, il s'agit de mettre en valeur l'utilisation personnelle de la langue, à travers cet acte d'individuation qu'est la production du discours. Mais si la plupart de ces récits se donnent comme monologue, il n'en reste pas moins que cette technique assoit la valeur de parole du personnage et insiste sur le pouvoir de cette faculté ; consultons Barthes à ce titre :

*Dès qu'elle est proférée, fut-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. En elle, immanquablement, deux rubriques se dessinent : l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition.*¹⁷⁷

La conception de ces textes se présente comme un déclenchement spontané de la langue faisant de l'écriture le pendant de la production orale d'un énoncé. L'absence du « discours citant » et l'imposante présence d'un acte verbal qu'on ne peut donc plus considérer comme « discours cité », puisqu'il se présente ou surgit comme allant de soi, amène à interpréter cet acte, selon notre perspective, comme une monopolisation fulgurante et optimale du verbe. Derrière ce procédé qu'on a analysé comme un fait d'accaparement, se révèle un mécanisme de possession parallèle à la volonté de s'emparer du pouvoir.

Telle intention est perceptible à titre d'exemple dans le roman de Réjean Ducharme qui libère d'emblée la parole de son héroïne dont le discours n'est pas assujéti à une situation d'énonciation ou à un cadre de conversation déterminé. Bérénice parle, non seulement pour s'exprimer mais essentiellement pour affranchir le discours, outrepasser les restrictions qui président à sa production et affranchir, par conséquent, son être. Plus proche d'un monologue, son discours est suivant la théorie de Genette un « discours immédiat ». Car « c'est le propre du discours immédiat que d'exclure toute détermination de forme de l'instance narrative qu'il constitue »¹⁷⁸

Pareillement, le récit-soliloque d'Alice Soissons se plante dans un cadre référentiel indécis. Examinons en l'occurrence les signaux que nous fournit la narratrice sur le cadre temporel : « pour dire la vérité, je ne sais pas au juste depuis combien de temps je suis sur terre. » (La petite, 76) L'indécision et l'indétermination se marient avec l'exagération pour conférer à cet espace temporel un aspect absolu ou illimité, celui qui marque le merveilleux et accentue la fascination. Il en va de même pour la localisation spatiale

¹⁷⁷ Barthes, op.cit., p. 14

¹⁷⁸ Genette, op.cit., p.240

« hors-lieu » : « la campagne était sans fin, toute grise, et la pinède qui colmatait l'horizon avec la couleur des épinards bouillis que papa avait l'habitude de déjeuner. Le village se trouvait de l'autre côté, paraît-il, et les sept mers, et les merveilles du monde. »(19) Vaste et sans fin, le cadre général de cette histoire semble propice à une parole sans entraves, sans opposition et à l'exercice d'un pouvoir sans limites.

L'imprécision ou l'absence des repères (embrayeurs de temps et d'espace) est néanmoins contrebalancée par la présence de ce qu'on pourrait considérer comme des « références absolues » renvoyant au contexte local et historique de l'écriture, et parfois au lieu précis de l'écriture comme on le voit chez Godbout et Aquin. Ces données se renforcent par les déictiques de personne notamment dans *Le jour des corneilles* où le héros s'adresse au tribunal (« vous ») et dans *Prochain épisode* où le narrateur s'exprime en employant le « tu » comme indice de familiarité avec son « interlocutrice absolue, K » et dans *D'amour, P.Q.* où l'écrivain parle à « Tout le Monde » (le Québec, les Québécois). Dans ces œuvres la présence des deux pôles d'échange (locuteur et allocutaire) est appuyée par les appels et les interpellations manifestes à l'attention du lectorat, ce qui prouve la conception de l'écrit comme un message doté d'une intention communicative.

L'écriture privilégie pour cette raison la communication à partir de la constitution même du texte. En effet, la présence massive des séquences dialogiques à l'intérieur du tissu narratif donne au discours direct une place de classe (avec les déictiques de personne, les embrayeurs du temps et de l'espace, la modalisation). Ce type de discours nous permet d'étudier les opinions diverses ou divergentes des personnages au sujet de l'écriture comme dans *D'amour, P.Q.* et dans *Salut Galarneau !* Il nous permet aussi d'aborder les relations entre les interlocuteurs en fonction de la thématique du pouvoir à partir des distributions des rôles, selon le contenu ou le volume de la parole et surtout suivant la récurrence des interventions imparties à chaque locuteur. La relation entre les interlocuteurs, leur appartenance sociale ou idéologique, leurs opinions, leurs idées, leur psychologie, etc., sont mis en lumière chez ces écrivains plus à partir des scènes de conversation qu'à partir de la description ou de la narration.

C'est là l'intérêt du discours direct très fréquent chez tous les écrivains offrant surtout un espace propice aux jeux de mots et à la fantaisie verbale, en correspondance avec l'articulation orale. Mais le dialogue donne également l'occasion de faire jouer les dialectes et les parlers, le québécois en l'occurrence et de traduire surtout la culture dans son état et sa diversité bruts. La vertu « mimétique » du discours direct permet de reproduire l'accent, le ton, les intonations (signes de ponctuation, interjections,...), les

attitudes et les systèmes conceptuels des personnages en rapportant « littéralement » leur verbalisation intégrée soit à travers des tirets ou des verbes introducteurs suivi de guillemets, ou à travers une incise, ce qui marque la dépendance entre le discours et la narration.

Néanmoins, les verbes de pensée permettent de reporter presque fidèlement les réflexions, les méditations et les opinions des personnages préalablement formulées en soliloque : « Je songeais que ma destinée était peut-être de vivre davantage comme les bêtes, à tout le moins parmi elles, plutôt qu'en humanité affairée, et tracassée, et sourde à mon gémissement souterrain. » (Le jour, 15) Ce discours intérieur qui note l'affaiblissement du locuteur s'oppose au « monologue délibératif » fréquent chez l'héroïne de Ducharme, et développant une exhortation à se débattre ou excitant la volonté : « Ne crie pas. Ravale ces cris infâmes, Bérénice Einberg ! (...) souffre mais ne crie pas ! pense au père Brébeuf (...) Ne perds pas la tête, Bérénice Einberg ! Souffrir n'est que contre ta chair. Pousser des cris comme une poule qu'on prend par les pattes est contre toute ton âme (...) Ne te perds pas. Garde ton âme bien serrée dans tes bras, Bérénice Einberg. » (L'avalée, 51-52) Adoptant les principes de stoïcisme (souffrir sans gémir), le discours de Bérénice inclut une autre voix en nous rappelant le vers d'Alfred de Vigny dans son poème *La mort du loup* : « Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse. » (Il s'agit ici d'un phénomène d'intertextualité).

Le discours chez Ducharme est donc polyphonique : plusieurs voix se superposent ou coexistent créant un foisonnement de styles conformément à la diversité des instances. Observons ce morceau :

Chat mort aussi me fait un petit sermon. Elle me dit que mon cœur est à tous, qu'il faut que je le divise en parties égales et en donne un morceau à chacun. Elle parle de mon cœur comme d'une tarte qui mettrait de l'eau à la bouche de tous mes cousins. J'ai des cousins bizarres : ils aiment la tarte au pus et au vinaigre. Elle me dit que certains d'entre eux ne parlent pas le français et il faudrait qu'en profite pour apprendre leur langue. La connaissance de plusieurs langues contribue à l'enrichissement de la personnalité. Bien, maman (...) (L'avalée, 76)

La première et la troisième phrase relèvent du discours narrativisé. Dans la première, Bérénice semble rejeter d'emblée le discours moralisateur qu'elle qualifie de « petit sermon ». Ce résumé de l'énoncé de la mère reflète en plus le refus de la morale recommandée d'où la seconde proposition de discours narrativisé (« elle parle de mon cœur... ») infiltrée par la comparaison (« comme d'une tarte ») qui trahit la non-adhésion à

la conception formulée par la mère (aimer ses prochains). D'ailleurs, la quatrième phrase : énoncé à voix unique (je) représente une sorte de commentaire dans lequel Bérénice se moque acerbement de ses cousins en utilisant la métaphore in absentia rapprochant sa nature antipathique de « la tarte au pus et au vinaigre » aimée par les autres et qui leur sera dédiée. Par ailleurs, Bérénice rapporte le discours de sa mère dans la deuxième puis dans la cinquième phrase au style indirect en utilisant le même verbe introducteur suivi de la conjonction de subordination : « elle me dit que... ». Dans ces deux propositions la mère incite sa fille au partage humanitaire, à l'apprentissage de la langue des autres ; bref au cosmopolitisme. De là, le discours indirect libre qui marie dans la dernière phrase la polyphonie à l'ironie car la voix de Bérénice intègre implicitement ou prend en charge le discours de la mère (« La connaissance de plusieurs langues contribue à l'enrichissement de la personnalité. ») mais en en prenant distance (sans l'assumer). La locutrice dont on connaît le refus « des langues humaines » et l'hostilité vis-à-vis des autres use en fait de l'antiphrase pour tourner en dérision un postulat qu'elle réfute catégoriquement et pour dénigrer en même temps sa mère, d'où la dernière formule ironique « bien, maman (...) ».

La polyphonie discursive ou la pluralité des voix rejoint dans ces textes la polyphonie énonciative qui se caractérise par l'intersection de deux plans d'énonciation : le discours et le récit (avec ses deux variantes ; la narration et la description). En voici, à titre d'exemple, un fragment puisé dans le roman de Beauchemin :

Le jour était à son mi-temps quand j'aboutis à la cabane. Père cuisait le repas ci-devant le grand hêtre. Je l'abordai, le lorgnai un moment dans le regard. Il fit de même. De tout son corps, nul sentiment ne transpirait. Tout en préservant mon œil dans le sien, j'inclinai l'échine et fis choir l'animal désanimé sur le sol. Mon discours fut ainsi ramassé : « me voici rebroussé, Père. » Il quitta mon regard et commença à considérer préférablement le cadavre. Défouraillant son coutelas, il transperça le col de l'animal. Des humeurs s'épandirent. Père trempa les doigts ci-dedans, puis s'en mouilla la lippe. Relevant l'œil, il me dit par suite : « Tu as bien fait, Fils ! » Et le voilà maniant encore son coutelas et démembrant déjà le chevrillard. (Le jour, 78)

Les indications spatio/temporelles sur lesquelles s'ouvre le récit (ou l'histoire) en sont des éléments essentiels et représentent en même temps des embrayeurs de discours rattachés à la situation d'énonciation. D'abord, on note que cet ancrage rejoint la description dont témoigne le recours à l'imparfait duratif (cuisait, transpirait, j'inclinai), les participes présents « défouraillant, maniant, relevant, démembrant », les formes en gérondif « en préservant », la forme adverbiale et les adjectifs axiologiques « désanimé, ramassé ». La description alterne avec la narration qui semble dominer dans ce fragment où la plupart des

verbes sont conjugués au passé simple qui correspond à la succession rapide des évènements. En relatant les faits, les gestes et les mimiques, ce temps marque les verbes d'action par un aspect de brièveté : « j'aboutis Je l'abordai, le lorgnai fit, fut, commença,... ». Mais le récit intègre également le discours direct, en rapportant la conversation entre les deux personnages. On relève deux paires énonciatives : d'abord, l'intervention du fils introduite d'une manière constatative : « Mon discours fut ainsi ramassé : « me voici rebroussé, Père. ». Les indices du discours direct sont repérables ici à travers les guillemets, marquant une pause orale, la déictique de personne « me » qui se rapporte au locuteur, le démonstratif « voici » et l'apostrophe « Père ». Quant à la réponse du père, elle est insérée par l'intermédiaire d'un verbe de parole à valeur neutre : « il me dit par suite : « Tu as bien fait, Fils ! » les guillemets, la déictique de personne « tu » concernant l'interlocuteur, l'apostrophe « fils » et la modalité exclamative sont les signes du style direct. Notons enfin que ce mélange énonciatif et surtout la présence de la description encadrant les séquences dialogiques donnent au texte une forme théâtrale.

Le roman québécois moderne exploite ainsi l'énonciation et varie les procédés d'écriture reliant toujours le discours au thème du pouvoir. La prétérition employée par Beauchemin par exemple trahit l'autocensure du narrateur craignant de subir des châtements s'il proférait ce qu'il pense :

Je fus tenté de l'instruire qu'en mon opinion, sparisti, ses gens l'enrolaient d'ores et déjà en diableries et prenaient toute apparence de démons. Mais je flairais que père ne traduisait en rien la nature satanique des actes qu'il accomplissait sous l'empire de ses gens. Je conçois que ce n'était, pour lui, que conduite commune et convenue. Aussi me tue-je plutôt, m'épargnant pour sûr salves et savates, et préférant m'affairer à l'apprêt de notre déjeuner (Le jour, 112)

Beauchemin montre ainsi que la parole n'est qu'une tentation qui ne peut se réaliser parfois. Toutefois, la prosopopée est l'élue des figures de rhétorique permettant au narrateur de produire une communication dans des situations où elle se révèle impossible, ce qui conduit à parfaire l'atmosphère extraordinaire et à susciter l'émerveillement. Ce procédé s'associe en fait à la personnification pour donner au mort le statut d'un personnage avec lequel on arrive à « dialoguer ». Les gestes de cet être fabuleux semblent d'ailleurs assez éloquentes :

Un bourgeois parut, et je connus sans tarder à la petite lueur bleue qui l'entourait qu'il s'agissait d'un trépassé. Il m'aborda, posa sa main sur mon épaule (...) M'es avis qu'il conçut à ce moment que j'étais en quête de la tombe de mère. Le voilà qui recule d'un pas, stationne, et pointe l'indextre en

direction de ponant. Puis il rebrousse encore un peu, me salue de la main et s'éclipse lentement à la forêt. (Le jour, 52)

Le geste comme le montre la sémiotique est un langage à part entière, il prend la même valeur que la parole et assure une même signification déchiffrable par le récepteur du message non verbal. En nous référant à la théorie établie par Austin sur les actes du langage, l'on constate ici l'absence de tout acte locutoire (production d'un énoncé). Cependant, l'acte illocutoire émane de la faculté de lire une quête (écouter, comprendre) existant dans l'esprit du narrateur (un discours non formulé). La réponse ou la réaction se réalisent ici à travers le geste du macchabée fournissant l'information attendue par le narrateur. La force de cet acte est qu'il s'accomplit en complément d'un acte locutoire censuré par la seule instance capable de produire un discours : le narrateur. Ainsi, la validité du revenant comme être apte à communiquer et à entrer en interaction avec l'autre est notamment justifiée par son accomplissement de deux actes perlocutoires à travers ses gestes au début et à la fin du passage. D'abord il pose sa main sur l'épaule du narrateur : acte de salut et d'apaisement, et en le quittant il le « salua » : acte d'adieu. De ce fait, c'est lui qui maîtrise la conversation et qui renferme son interlocuteur dans son langage lequel s'attribue un aspect performatif puisque le geste implique le « faire ».

2- Le pouvoir du discours :

La vie appartient à ceux qui détiennent la parole. Telle est la thèse de Jean François Beauchemin qui fait cas du discours dans sa double version : écrite et orale. Or, Barthes nous apprend que « parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir. »¹⁷⁹ A plus forte raison, ce que nous lisons relève avant tout de la rhétorique, de l'élocution. En effet, *Le jour des Corneilles* revêt la forme d'une plaidoirie où se déploie l'action verbale en vue d'expliquer un acte meurtrier. Ainsi, la défense du narrateur sous-entend la réfutation de deux thèses : la culpabilité et l'inutilité du discours. Par ailleurs, deux éloges sont en concurrence : le panégyrique de l'innocence et celui du discours.

Sur un plan globalisant, l'orateur de Beauchemin semble maîtriser les trois grands genres du discours, une connaissance dont il fait preuve tout au long de son récit. On le voit utiliser le genre délibératif pour s'attirer la sympathie de son auditoire en essayant de faire valoir ses qualités humaines et la grande contribution qu'il pourrait apporter au profit des

¹⁷⁹ Barthes, op.cit., p.13

autres. Son objectif étant de donner comme tout rhéteur une image positive de soi, le fils Courge fait déployer son génie pour détourner le tribunal de prononcer une sanction qui le condamne à mort. C'est dans ce sens qu'il anticipe sur son futur avec le ton confiant d'un prédicateur qui entend convaincre les autres de la pertinence des perspectives d'avenir qu'il envisage. De même, il se fait le modèle du type « humain » en insistant sur la valeur civile du cosmopolitisme et sur les notions morales de clémence et de pardon pour les faire adopter par le jury en sa faveur :

Mais en compensation, le dessin intérieur que je me faisais de ma personne était celui d'un bourgeois miséricordieux, débordant d'une pétulante sensiblerie pour l'humanité, observateur habitué de l'invisible, familier de la mort et ne redoutant en rien les gens de l'outre-vie. »(Le jour, 91)

Le fils Courge minimise la portée de la mort et suggère que c'est une erreur que d'en faire une punition, une erreur que le regret ne peut pallier. Aussi, a-t-il recours au genre démonstratif en développant une sorte d' « oraison funèbre » en l'honneur de son père pour dévoiler son remords et témoigner de sa reconnaissance. La louange du père qui se base sur l'amplification et sur le lexique laudatif se nourrit de l'énumération, multipliant ainsi ses actions ou ses qualités louables. Notons que la caractérisation se fonde sur l'utilisation des adjectifs dérivés de verbes d'action (« inventeur, attrapeur, bandeur, lecteur, mangeur) et sur le champ lexical de la noblesse (« bourgeois, chef, prince, maître ») pour élever le père à la consécration. Mais ce portrait est marqué surtout par des contrastes entre la notion macrostructurale de la beauté et ses expansions, d'où la stylisation des images et la transformation de la laideur en beauté (ogre, blair épaté, joue mafflue, lippe moueuse »). Le recours aux interjections, à la modalité exclamative, à la répétition des mêmes unités rythmiques et au style haché montre un soin spécial apporté à l'élégance de la diction par un orateur conscient de son effet sur le public :

J'observais père. Oh ! Comme je le chérissais, ce bourgeois inventeur de mes jours ! Comme je le vénérissais, ce chef de la forêt, ce prince des sentes, cet attrapeur des bêtes et juguleur de vipères, ce maître tailleurs de billettes, cet ogre mangeur de lards, ce bandeur d'arcs, ce lecteur d'astres ! Qu'il était beau avec sa chevelure tels des pylônes de farine blanche, son sourcil en tallis, son blair épaté, sa joue mafflue et sa lippe moueuse ! Oh oui ! Comme je le chérissais ! (Le jour, 128-129)

En faisant ainsi preuve de gratitude à l'endroit de son père, l'accusé attire l'attention sur sa bonté foncière ; son dévouement, sa bienveillance, son affabilité et surtout sa correction. De ce fait, il fait entendre que le parricide est un acte non-voulu, une manière indirecte de le réfuter ou du moins d'écarter son caractère intentionnel ou prémédité. Aussi oriente-t-il

son discours vers le genre judiciaire à partir de cette preuve logique pour triompher de la raison du tribunal et déjouer les blâmes. L'orateur met son innocence au centre du plaidoyer en visant directement la sensibilité et l'indulgence de l'auditoire. Pour ce faire, il a recours à la preuve affective en démontrant son grand attachement à son père d'où l'emphase mariée à l'anaphore (« comme je chérissais, comme je le vénérais, comme je le chérissais »). Il utilise en même occasion le raisonnement déductif appuyé par le connecteur logique « ainsi » et par la démonstration du désaccord entre sa nature et ce qu'on lui impute. Dans le même sens, il interpelle directement son interlocuteur et appuie sa stratégie persuasive par les interrogations directes :

Ainsi, Monsieur le juge, qui aurait seulement pu entrevoir que je puisse, moi, le fils Courge, si semblable à la feuille du bouleau dans sa sensibilité et son frémissement, fendre les chairs de mon parent et lui infliger d'aller rejoindre l'outre-monde qu'il redoutait tant ? Comment songer qu'un fils aussi affamé de sentiment, de rapprochement et d'élan en arrive à achever son propre père ? (Le jour, 146)

L'orateur sollicite l'adhésion de l'auditoire qu'il tend à gagner à travers l'organisation de l'argumentation qui peut être qualifiée de conventionnelle. En effet, la disposition comprend ses quatre parties fixées par la rhétorique. Dans les deux premières pages, déjà distingués par leur graphisme en caractère italique, le narrateur se consacre à l'exorde, ce qui correspondrait au prologue de la diégèse. En effet, il nous renseigne sur sa situation (« ici devant vous », dit-il en s'adressant au tribunal) et prépare l'auditoire à son « histoire » constituée d'éléments antérieurs qui représentent les causes ou bien les origines tant lointaines que récentes de son état actuel :

Car s'il me faut aujourd'hui tourner pour vous les pages de mon existence, il me faudra aussi par même occasion et pour mieux traduire mon récit, ouvrir le livre de la vie de père, si étroitement emmaillotté à la mienne. (Le jour, 9)

Cette phase d'ouverture montre que le narrateur respecte les formalités de la rhétorique et en même temps les attentes et les exigences de son auditoire. Les principes de brièveté et de généralisation sont respectés comme celui de la pertinence du propos.

Le locuteur passe ensuite à la narration de faits et dresse au commencement le portrait d'un père fort et tyrannique en corrélation avec sa propre image d'orphelin en manque d'une mère bienveillante. En montrant ainsi le contraste entre ses faiblesses et l'hostilité de son entourage (mode de vie primitif, nourriture insalubre, logement en cabane dans une forêt, dans une nature sévère et au milieu des bêtes sauvages), le narrateur se sert du logos pour exposer ses malheurs. Le récit, fidèle aux normes de la clarté et convoitant la crédibilité,

met l'accent sur la barbarie du père et sur la souffrance physique au même degré que la peine morale du narrateur : son quotidien semble dépourvu de tout moyen d'adoucissement et surtout d'amour.

La partie consacrée à la confirmation repose sur une étude analytique des déterminismes psychiques. Le narrateur a notamment recours au pathos en montrant la poursuite de sa quête des sentiments auprès des morts : la fouille de la tombe de sa mère est infructueuse, la bien-aimée a disparu ; nulle trace d'amour, la haine de son père continue et le conflit s'intensifie : l'amplification est le maître mot servant à illustrer les effets de cet état... L'inhumanité et le retrait du père s'expliquent par des traumatismes et des séquelles psychologiques (la perte de ceux qu'il aime, son incapacité de les sauver) qui expliquent à leur tour toute l'histoire du narrateur. En fait, l'échec engendre l'échec : le narrateur, espérant découvrir un amour caché dans les profondeurs de l'être du père, entreprend de creuser son corps, mais en vain.

La péroraison ou la clôture de l'argumentaire reprend avec insistance l'idée de la frustration du locuteur qui, en prenant une apparente gravité, interpelle les auditeurs afin de les émouvoir et de les impliquer intensément au point de susciter leur indignation :

Où fouiller sinon en son cœur même, en ses chairs les plus secrètes ? Aussi je vous questionne tous, ci-devant moi rassemblés avec mission de trancher mon cas : quel fut mon tort ? A quelle coupablerie suis-je aujourd'hui réduit ? D'avoir voulu être chéri au point de sonder les profonds les plus épais de père ? D'avoir ambitionné de connaître en quelle tanière amour se terre ? Mais alors, qui, de nous tous, résidents humains de la Terre, est à ce jour blanc de faute ? » (Le jour, 146)

Par le recours à la généralisation démontrant que la faute est humaine, que son cas touche à l'universel, le narrateur conclut implicitement à son innocence. Aussi, démontre-t-il que le plus important est d'apprendre de ses fautes et d'essayer de les combler en ouvrant le débat sur l'importance de l'apprentissage du langage dont il était auparavant dénué. La conclusion revêt l'aspect du métalangage, étant dédiée à l'éloge des vertus du discours. Car c'est l'acquisition du langage qui lui permet au bout du compte de se rendre compte de son état présent, de s'exprimer sur sa remarquable mutation et de montrer la richesse dont il est désormais détenteur. *Le jour des Corneilles* développe ainsi un « mythe du langage » :

Je portais toutefois et à jamais au plus épais de moi-même l'avoir le plus précieux : la parole, la parole qu'on m'avait autorisée à prendre en me faisant enseignement de vocabulaire, et qui, à présent, éclairait mon pas dans les ténèbres du monde car forte parole est outil et lampe dans le soir. (Le jour, 150-151)

L'amplification, le lexique laudatif, la répétition, la métaphore de la lumière et l'antithèse entre la clairvoyance et l'aveuglement mettent l'accent sur le discours comme un art de parler. Le fils Courge semble conscient de l'importance de l'éloquence, d'où « la « mise en scène » du discours a (qui) une influence considérable sur l'auditoire parce qu'elle peut provoquer l'admiration et l'enchantement. Dans cette perspective, l'expression *ars bene dicendi* qui qualifie la rhétorique prend tout son sens. La beauté du discours a longtemps été interprétée comme un signe de respect envers l'auditoire. »¹⁸⁰

Le métadiscours s'amalgame au texte et met en valeur la portée de la communication : « Et même celui qui possède forte parole évite que le tranchant de l'outil d'autrui ne lui découpe sa propre viande, et beurres : car celui-là use de son discours comme d'un livre ouvert, et tourne les pages de son livre à qui les veut lire. » (Le jour, 150) Le narrateur paraît justifier son acte par la faiblesse de la parole paternelle qui est la cause de sa perte. Par contre, l'image du « livre » renvoie à la transparence du discours, critère sur lequel il insiste pour convaincre de sa sincérité, de sa crédibilité et donc de son innocence. Ainsi, on note un jugement positif de son propre discours ; la parole est empreinte de force, c'est l'atout qui sauve et qui assure le bonheur (« *Aussi je dis : heureux soit le parleur* » (Le jour p.150)).

De cette façon, le personnage de Beauchemin rappelle aux lecteurs du roman québécois la situation du captif dans *Prochain Épisode* où la compétence oratoire est aussi le secret de la rédemption d'un peuple et l'arme nécessaire à sa survie. En effet, le combat du narrateur aquinien contre de Heutz symbolise une action collective en vue de se réaliser et de se forger « une histoire ». Cependant, la confrontation avec l'ennemi marque la défaillance de l'espion québécois. Donc, la seule issue valable serait le recours à la rhétorique, à l'art de persuader et de convaincre : «il me fallait élaborer une riposte-éclair ; et puisque je n'avais plus d'arme à dégainer, vider mon chargeur dialectique sur cet inconnu dressé entre Le jour et moi». (Prochain, 58)

L'enjeu politique du discours se traduit également dans *les Têtes à Papineau* à travers le rôle symbolique du docteur chargé de séparer « les deux têtes ». Cette action résulte en fait de l'aptitude à « scinder » les paroles des locuteurs : « - il est déjà en train de nous opérer, dit François, puisqu'il a trouvé une façon de scinder notre discours... »(Les têtes, 95). Le docteur a donc le statut d'un scissionniste (partisan de scissionnisme c'est-à-dire politique prônant la scission ; la division à l'intérieur d'un groupe). De ce fait, Godbout semble lier

¹⁸⁰ Salavastru, *Rhétorique et Politique, Le pouvoir du discours et le discours du pouvoir*, L'Harmattan, 2004, p. 35-36

tous ses rêves indépendantistes au langage et à la capacité de le manœuvrer par ses personnages.

3- Polémique et argumentation :

La particularité du roman écrit par Beauchemin provient de la forme argumentative que prend le récit. Le narrateur est un orateur qui raconte des anecdotes, utilise des connecteurs logiques et assemble des arguments de divers types (affectifs, poétiques et rationnels) pour démontrer, pour convaincre et pour persuader. Il multiplie les raisons probantes afin de charger son père, ce qui lui permet de se disculper et il raffine son langage afin d'agir sur l'auditoire.

L'approbation du jury est recherchée notamment à partir de différentes preuves logiques parsemées tout au long du texte imputant au père des conduites étranges et blâmables et soulignant son incapacité à cohabiter avec l'autre. Le locuteur construit un raisonnement critique dans lequel il multiplie les arguments « ad hominem » ayant pour fonction de mettre en question les capacités du père. La progression des arguments va du moins fort au plus fort, cet ordre obéit aux observations du locuteur par référence à son cheminement en âge. La première découverte, très alarmante d'ailleurs, sur laquelle il ouvre les yeux c'est la démence ou la folie du père en guerre contre ses « démons » : « il était toujours possédé par ses maudits visiteurs »(Le jour, 69). L'adverbe du temps suggère la perpétuité de cet état, ce qui laisse prévoir une vie difficile sous la tutelle de cet être dont les préoccupations sont plutôt « surnaturelles ». De cette réalité découle la plus grande difficulté à laquelle le fils va se heurter : l'impossibilité de communiquer avec son père tout le temps « rebroussé en ses secrètes contrées de silence »(Le jour, 86). Ainsi, l'absence de la concorde ne peut qu'engendrer la belligérance.

La virulence de l'attaque se nourrit des « arguments ad personam » qui discréditent violemment la personne du père : incorrigible, dévoyé, ce personnage est pour le fils un homme aveugle et sourd face à toute recommandation ou orientation : « il ne percevait que vide, trou et désert. »(87) La restriction, la redondance et le pléonasme reviennent encore une fois en s'ajoutant à la métaphore pour souligner le caractère superficiel du père : « il n'était que poisson glissant sur toutes choses »(107). L'incapacité d'aiguiser son entendement et de comprendre son fils ou son environnement, la faiblesse intellectuelle est désormais aggravée par la détérioration physique, ce qui permet au locuteur de croire à l'absence d'une issue positive : « Oui, à n'en pas douter, père déclinait sous les coups que

l'âge lui portait. En sa personne, toutes chairs accusaient fatigues et pourrissements. »(113) Cette assertion révèle la désespérance du fils, car il n'est plus question de ramener le père à la raison. Définitivement irrécupérable, ce personnage est en plus hostile à la société, à ses coutumes et ses valeurs, étant « si féroce ennemi de l'humanité »(119) Ainsi le fils à recours à la topique du « lien entre le tout et la partie » pour déléguer sa cause au public. La preuve majeure présentée dans le texte est extrinsèque ou naturelle, c'est la preuve de la torture par laquelle l'orateur se défend en attaquant le comportement du père. Les valeurs conventionnelles attachées à la notion de paternité sont remises en question en dévoilant les traits d'une personnalité dure comme marbre, violente et insensible. Ce personnage représente le mauvais père, le mauvais modèle indigne de respect. Les reproches importants que l'orateur fait à son père sont le sadisme et la sécheresse de cœur ; deux raisons objectivement suffisantes pour souligner la nocivité de son autorité et justifier la révolte contre lui. De fait, le fils joint la topique du vécu pénible (naissance et enfance douloureuses) à la topique du traitement inhumain en montrant tous les abus du père qui le réduisent à l'ordre de la bête. D'ailleurs, selon le lien logique entre « l'acte » et « la personne », le père est répréhensible compte tenu des supplices infligés au locuteur. L'appel aux valeurs communément admises comme le respect et « la non-violence » sert à gagner l'adhésion du tribunal, ces valeurs étant objet d'un accord tacite :

Père m'aimait-il ? Rien ne me le laissait concevoir. Il me rossait. Il me soumettait à des enfermements prolongés dans la cabane. Il me forçait au labeur le plus ingrat, sous climats de pluie ou de froid extraordinaires. Il m'extrayait du roupil dès l'aube avec grandes criailleries, ne m'abandonnait jamais au repos avant l'apparition de la première étoile du soir. Il me ravitaillait d'insectes grouillants, de pitances faisandées, m'empêchait de ravigorer le capiton de ma paillasse (...) Père m'aimait-il ? Nul signe d'une telle chose depuis l'heure de mon premier jour. (Le jour, 50)

Le raisonnement adopté dans cet exemple est de nature logique : la question posée au début représente la problématique suscitée par le locuteur (« Père m'aimait-il ? ») et à laquelle la thèse répondra par la négative. La juxtaposition des arguments appuyant cette position conduit à une « prise de position tranchante » à la fin de l'énoncé en reprenant la même problématique et la même thèse où la négation s'avère résolument radicale : « nul signe » d'amour. Ainsi la forme circulaire de cette réflexion semble viser à manipuler l'auditoire en voulant en quelque sorte imposer son avis surtout si l'on s'aperçoit que l'accusé a recours au pathos en dénombrant les atteintes à sa personne (nourriture malsaine, agression morale, enfermement, travail dur dans conditions insupportables) pour provoquer la colère et l'indignation de son public. D'ailleurs pour donner à ses arguments

une allure objective, le fils Courge parle au nom des notions de l'intégrité physique et morale, du respect de l'humain, du droit naturel et du minimum garanti.

Ainsi conformément à la règle « attaquer pour mieux se défendre », la stratégie adoptée par le locuteur consiste à renverser les situations en prenant sa défense aux dépens du père. Le succès de la plaidoirie dépend donc de la pertinence du réquisitoire et de la virulence des arguments devancés. Le locuteur a surtout recours à la preuve d'autorité qui fait valoir son expérience personnelle amalgamée à l'« argument ad populum » qui vise à toucher l'auditoire :

De ma vie, j'avais cru connaître les plus rudes malheurs. Mais ce nouveau mandement rivalisait avec tout ce que j'avais traversé jusque-là. Pardonnez mon toupet, Monsieur le juge, mais je tiens pour certain qu'il vous est impossible de concevoir l'extrême torture de ne pouvoir bouger le cil pendant des durées et des durées. Pour moi roussir à maigre feu sur bûcher eût été moins ardu. (Le jour, 96)

L'utilisation de l'exagération, du registre de la douleur (« les plus rudes malheurs, extrême torture, des durées et des durées ») et de la comparaison entre la peine essuyée et une autre encore plus éprouvante, mais préférable (le feu), participe à l'élaboration du statut de la victime impuissante. Dans ce cas le langage phatique et l'implication directe du jury devant l'inimaginable (« il vous est impossible de concevoir... ») ne vise pas seulement à l'attendrir ou à susciter sa pitié mais surtout à suggérer l'inclémence du bourreau. De ce fait, le locuteur parvient à accentuer la méchanceté du père, à prendre au tragique sa souffrance et à atténuer, en regard, la gravité de son délit. En fait, en procédant dans son plaidoyer à une démarche basée sur le « lien entre antécédent et conséquent », il réussit à convaincre au moins de l'implacabilité de sa réaction.

Le recours au pathos s'ajoute d'ailleurs à la mise en valeur de l'ethos (« pardonnez mon toupet, Monsieur le juge) pour produire une forte et bonne impression sur l'auditoire : le locuteur met l'accent sur son effusion et en même temps sur sa sincérité puisqu'il révèle tout sans réserve. Partant, pour réussir son argumentation, le locuteur semble vigilant sur son rapport au public spécial auquel il s'adresse : la connivence et la confiance qu'il tend à établir assurent la recevabilité de son discours. Dans cette perspective, il fait appel au témoin fictif en « prenant comme témoins toutes choses végétales qui croissaient » à l'entour (Le jour, 64) faute d'humains dans son voisinage, bien entendu. Le souci de crédibilité motive donc les propos du locuteur dans sa ferme tendance à rejeter la responsabilité sur son père dont l'absence favorise l'inculpation. Par conséquent, étant le

seul à pouvoir dénoncer et plaider, étant l'unique source et repère pour les juges, le discours du fils prend la valeur d'une vérité indiscutable ou absolue.

La plaidoirie proprement dite repose sur la force du logos que le locuteur fait valoir à travers le raisonnement déductif. En effet, il prouve son innocence grâce au principe de « l'implication logique » : le parricide perpétré est dicté par les innombrables crimes commis contre lui. Ce rapport de cause à effet justifie notamment l'acte crucial : le meurtre défini comme une nécessité : « il me faudrait savoir, savoir absolument, désormais, si père me chérissait. Plus encore : il me faudrait *voir* son sentiment (...) il me faudrait la preuve que procure le regard » (Le jour, 55) Cet argument est appuyé par l'insistance sur le sens de l'obligation et de l'impératif et par la mise en relief des verbes de perception et de connaissance. La quête semble donc prendre un aspect scientifique ou intellectuel (indice tangible ou palpable) en supplément du besoin affectif. Cette justification est renforcée par la raison de l'absence d'un autre moyen ou d'un autre choix, d'où l'ouverture du corps du père pour atteindre son cœur et l'examiner. Le parricide dont il est accusé semble dès lors réfuté par le mobile : une demande légitime d'un fils auprès de son père, le seul être humain avec qui il commerce. Ainsi il montre que son père a manqué à son devoir et que son entreprise n'est qu'une réclamation de ce qui lui est dû.

La preuve artificielle ou extrinsèque donne plus de vigueur à l'apologie puisqu'elle constitue l'un des principales voies permettant d'atteindre au plus profond les êtres interpellés. En effet, l'argument poétique ou le soin du style corrobore la fonction expressive du langage dans la description d'un moment tragique qui est censée réveiller la compassion de l'auditoire : « caressant la peau vidangée de père, pleuroyant comme jouvenceau, déversant sur ce reste mou et bilieux tout le pleur jaillissant de mes yeux » (Le jour, 143) L'amplification et l'analogie, le mariage du langage vieux (« jouvenceau ») avec le soutenu (« bilieux, pleur ») et l'original (« pleuroyant ») servent à exprimer le caractère sensé du locuteur. En faisant preuve de regret, il gagne l'estime et le soutien moral du jury. La foi en l'homme est l'argument primordial sur lequel compte l'accusé pour contourner la condamnation. En effet, il espère trouver dans les cœurs de ceux qui décideront de son sort l'amour qu'il a toujours éprouvé pour les autres et qu'il convoite tant : « Et peut-être bien me suis-je nourri de cette chair-là, la chair du sentiment humain pour reculer moi aussi la venue de ma mort. » (Le jour, 109). Ce propos illustre la compétence et la technicité de l'orateur qui, en introduisant « l'argument par la force », inspire le choix et impose, indirectement, la décision à prendre. Car « il y a une intention déclarée, de la part de l'intervenant du moins, pour toute intervention discursive ; la concrétisation de cette

intervention renvoie à sa performance discursive (...) dans notre conception, la performance discursive est liée à l'effet produit par un certain discours sur l'auditoire plutôt qu'à un critère de séduction. »¹⁸¹

Ainsi, il s'avère que l'autorité déterminée que possède l'intellectuel n'est pas uniquement d'ordre idéologique et se retrouve également dans son versant artistique. Détenteur du langage, l'écrivain choisit de s'exprimer sur les questions d'urgence, de montrer les problèmes et de les affronter ; c'est essentiellement cette fonction qui définit son autorité. En fait, champ de création et d'action, l'écriture est conçue pour faire, pour agir dans tous les domaines et pour changer¹⁸². Résister et combattre, attaquer et bouleverser,... autant de missions imparties à l'écrit selon l'écrivain qui se considère comme un meneur incontesté dans la société.

La littérature québécoise célèbre donc la prise de conscience cruciale chez l'intelligentsia qui se révèle indocile et combattive comme le déclarent Réjean Ducharme et Hubert Aquin. Renvoyer la soumission et enfanter le vacarme, voilà exactement ce dont la terre des paysans a besoin pour devenir plus fertile, plus exubérante, plus vivace et plus attachante.

En effet, plus que libérés des manipulations, nos personnages-écrivains multiplient les procédés de raillerie qui remettent en cause la domination jugée déloyale et qui dénudent la réalité corrompue afin d'éclairer le lectorat. Car, comme le pense Eco, le texte « n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination. »¹⁸³ La technicité tient alors une place de choix pour ces écrivains qui soignent leur style non à des fins purement esthétiques, mais notamment pour mieux accentuer le contenu et pour "épicer" la critique.

Ainsi, si le discours littéraire se révèle influent et décisif c'est que l'écriture offre à son praticien des moyens vigoureux pour combattre et régner. Solution miracle pour la plume qui profite des formules de persiflage pour minimiser et dénigrer toute force. Instrument efficace pour l'inspiré qui brise les barreaux, et arme puissante chez le talentueux qui séduit par son discours, persuade par son argument et détourne le bourreau. Bref, ces

¹⁸¹ Salvastru, op.cit., p. 30-31

¹⁸² « La plupart des actions humaines étant verbalisées, la détermination de l'action de l'individu revêt elle aussi, dans toutes ses phases, une forme verbale. L'orientation vers l'action, sa préparation et l'accomplissement de ses étapes s'appuient sur des actes discursifs de l'agent et de ceux avec lesquels il est en contact. » Salavastru, op.cit. p.41

¹⁸³ Umberto Eco, op.cit. p. 21

œuvres fournissent l'exemple de l'écrivain qui fait du verbe et du procédé le mortier principal de sa souveraineté.

Substituant alors à la matérielle conquête des terres l'aventure artistique et l'arme intellectuelle, les auteurs québécois – partisans de la théorie de l'émancipation politique et économique pour le développement de leur pays – se lancent à la conquête du langage et de l'espace littéraire. Tel est l'enjeu primordial selon ces protagonistes-scripteurs qui assument sagement leur tâche, prenant à leur compte le futur littéraire du Québec français.

Chapitre2 : LA RECONQUETE DE L'ESPACE TEXTUEL ET LITTERAIRE

I- ART DE REINVENTION, D'INNOVATION ET D'ECHANGE

Certes, « toute participation à une société implique une lutte pour le pouvoir non seulement socio-économique mais aussi politique »¹⁸⁴. Mais quelle solution adopter par l'intellectuel si tout pouvoir n'est accessible que par l'intermédiaire du verbe ou de l'activité littéraire ? Le pouvoir créatif ou inventif serait dans ce cas la seule compétence prioritaire à acquérir, puis la seule puissance à « pouvoir » agir et garantir toutes les autorités.

Dans ce sens, la fiction se propose comme étant capable d'ériger ou du moins de concevoir un nouveau monde, un monde meilleur que les politiques et les Institutions empêchent de naître ou qu'ils ne peuvent construire..... Dans ce sens, on constate que le lexique employé pour rapporter le discours des dominateurs contient une évaluation négative qui insiste sur son échec. Par exemple *Une saison dans la vie d'Emmanuel* met en lumière l'hostilité du père qui assure son pouvoir en accablant les autres par « les courants d'air de sa mauvaise humeur »(80) L'air bourru et l'emportement sont également les moyens de réduire sa fille et de l'écraser chez Einberg. La phrase tripartite mentionne le harcèlement provoqué par ces manières : « Il crie, il crache, il maudit. » (L'avalée, 102) Il en va de même pour le père Courge qui persécute son prochain en « serin(ant) impérieusement, avec du mauvais dans la voix » (Le jour, 94), une « voix caillouteuse »(Le jour, 130) dont l'horreur est perceptible à travers les périphrases désignant sa cadence infernale : « sa gueulerie, ses couinements et hurlades »(80). Ainsi, criant à tout propos, articulant clabaudage et grognement, l'intonation de ces personnages rapproche leurs vitupérations des cris des bêtes féroces et ne suscite que la moquerie et l'aversion.

De fait, contrairement au procédé utilisé par le dominateur envisageant de brutaliser les autres avec un ton imposant et intransigeant, l'écrivain prend soin de gagner l'adhésion de ses lecteurs en ciblant le choix et l'emploi des termes et en élaborant la structure du texte. D'ailleurs, l'élocution est inhérente à la substance de ces livres, ce qui rend légitime et plausible l'équivalence entre « bien dire » et « bien écrire ». Cette différence capitale est justement ce qui permet au langage des romanciers de défaire les manipulateurs et d'avoir un écho public.

¹⁸⁴ LACROIX, op.cit., p. 289

En fait, la lecture de ces textes permet de comprendre que la littérature est un domaine où se déploie l'esprit ingénieux et le mot percutant qui manipule et qui décide. Le don de créativité, la réflexion sur son fonctionnement et la prise de conscience de sa valeur représentent dans notre perspective les preuves du pouvoir sans frontières impartis à l'écrivain qui pénètre les secrets de son art et le conçoit pour interpeller les autres, justement afin de leur communiquer un substitut. Or, mettre la langue au service de la pensée ou de la défense d'une cause ne concourt pas seulement à instaurer l'empire des mots mais aussi celui de l'écrivain.

1- Culte de la littérarité :

a- Style novateur :

On reconnaît aux écrivains québécois l'étalage de la fantaisie verbale qui témoigne d'un immense souffle créateur et d'une réserve imaginative intarissable. Car leur écriture, qui ne se limite pas à la mise à disposition du lexique « non littéraire » – tel le « québécois », style oral ou familier devenu monnaie courante – multiplie les ressources et élargit le veine d'inspiration. Jacques Godbout, Blais et Michel Tremblay nous présentent des textes dans lesquels les paradigmes lexicaux empruntent à l'anglais et au parler familier un vocabulaire argotique, bilingue et varié. Cependant cette tendance à la rénovation du langage n'est plus aujourd'hui une simple opération systématique de destructions des normes, elle est devenue coutume et spécificité littéraire.

C'est que l'influence progressive du structuralisme et le retentissement profond des approches formalistes orientent l'écriture à partir des années soixante-dix vers le culte du langage en soi et vers l'élaboration du texte à effet esthétique. De plus, la célébration du signifiant et la prééminence du procédé dans les textes québécois contemporains dénotent la mise en œuvre des théories du groupe Tel Quel comme elles sont de règle notamment pour la voie innovante qu'emprunte l'école féministe.

La narratrice de Soucy écrit à ce propos : « Mais tant pis, j'ai fait ma syntaxe chez le duc de saint-simon, sans compter mon père » (La petite, 24), tel est l'aphorisme numéro un laissant entendre une écriture consacrée au déploiement des compétences personnelles. Le

style de Soucy « fait de mots archaïques et inventés, d'une parole erratique »¹⁸⁵ ne peut donc être que l'illustration d'un certain non-conformisme.

La petite fille qui aimait trop les allumettes est une œuvre qui donne la priorité au langage. La fantaisie verbale, l'emploi d'un mot pour un autre (abominer pour adorer, bénédictions pour malédictions, grâce pour folie, etc.), les anglicismes et les archaïsmes montrent que Soucy explore ce vaste champ que sont les mots et les tournures pour faire de son texte une véritable démonstration de l'emprise du verbe. La narratrice est un créateur qui innove, qui invente et qui manipule à sa guise l'outil linguistique. Une syntaxe tantôt saint-simonienne, tantôt libérée des canons se joint à un vocabulaire inventif, hésitant et pittoresque. Cette œuvre cultive aussi la répétition des expressions, une récurrence autour des mots-clefs qui crée un effet de continuité et une mélodie interne dans un texte qui semble au premier abord fragmenté. Le niveau de langue connaît des variations ; le grossier est mêlé au raffiné, le sérieux au comique et l'insolite au classique.

Ce texte est infiniment riche de phénomènes linguistiques, raison pour laquelle on va essayer de mentionner les exemples les plus illustratifs du travail littéraire auquel s'adonne le romancier. Notons tout d'abord la pléthore des néologismes concernant surtout la conception de l'histoire : la jeune fille entreprend le fil de son récit à la façon de quelqu'un qui raconte un vieux souvenir. Le récit passe donc par la création d'un mot-concept, celui des « remembrances »(71). Dans cet exemple on assiste à un double phénomène linguistique : il s'agit d'une part d'un cas d'anglicisme car le terme est forgé sur la base du verbe anglais « remember », d'autre part c'est un cas d'archaïsme puisque ce nom se trouve classé dans le vieux français, faisant pendant aux souvenirs très lointains que la mémoire de la narratrice tente de ressaisir.

La narratrice travaille donc le langage et en même temps la structure narrative en tissant autour des thématiques principales un jeu de mots. L'idée de la disparition est mise en valeur à travers la récurrence du mot « trou » auquel sont attribués différentes acceptions ; « boîte à trou » pour “cercueil”, et qui est employé dans des tournures surprenantes et pleines de persiflage comme le montre la déformation d'une expression familière : « il s'en battait le trou »(101), à plusieurs reprises. Plus prégnante est encore le retour du terme « mine », connotant la propriété du père sans contribuer à la valoriser pour autant, que ce soit dans la description générale des biens : « notre domaine est une vraie mine d'or pour les petites bêtes »(118) ou dans la mention des détails : « le miroir lépreux » qui « avait

¹⁸⁵ Bertrand Gervais, *L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p.384

encore de la mine, à moins d'être délicat sur les détails, genre inspecteur des. »(111). Ainsi ce terme est fréquemment utilisé comme un complément de nom, un élément postiche attaché à la dénomination de l'amant, désigné comme « monsieur le poète inspecteur des mines »(148), ou ironiquement « poète des mines »(153), « inspecteur des mauvaises mines »(145). N'oublions pas enfin que « mine » se conjugue fort bien phonétiquement avec le terme « ruine », état futur de tout cet univers bâti sur le néant, partant au néant.

Le texte ne respecte pas non plus les règles et les codifications linguistiques. La grammaire est soumise avant tout à la logique de son utilisatrice. Celle-ci témoigne de sa volonté de transgression : « je mêle aussi tous les temps de verbes, un vrai macaroni »(24). Cela est en fait perceptible dans le changement des bases de la conjugaison comme le prouve la forme du verbe « déguerpir » : « il a déguerpissé »(161) ou la désinence du pluriel pour un sujet singulier : « je prenais mes jambes et mon cou, et je déguerpiissions »(123). Cette déviance syntaxique s'accompagne d'un remaniement des énoncés, telle la parodie des formules célèbres visant un effet burlesque : « à savoir que la terre est ronde comme un oignon »(44), autrement reprise « la terre serait nu comme un œuf »(86), ou constituant une raillerie acerbe : « on n'apprend pas à un vieux singe à faire de la théologie »(45). Ces reformulations accentuent la littérarité du récit : « la fenêtre du hangar vola en éclats et un sifflement vertigineux passa au-dessus de nos têtes. »(155)¹⁸⁶. D'autant plus, le caractère graphique devient un support matériel : « et même je dirai une très très joli fille. Je juge que le deuxième *très*, il l'a dit en italique. »(78)

Plus impressionnant est le fruit de l'apprentissage dans la prison chez Beauchemin qui modèle le vieux et l'archaïque et ressuscite le démodé et le désuet : l'ancien français renaît avec le verbe « tourner, tournoient », le verbe « écouter » et le substantif « escouteur » ou avec le verbe « pleuroyer » et le participe présent « pleuroyant » ... Le soutenu (« se jouxter ») n'exclut pas le québécois familier « simagrée, lippe » et le lexique fait coexister le vieux : (« marauds, pendards, faquins, gueux ») et l'argot : (« Taule, esgurde»). Des mots pittoresques naissent suivant le phénomène de dérivation par ajout de suffixe soit à des adjectifs tels (« inexplicableté, invisibleté, introuvableté ») soit à des verbes

¹⁸⁶ Maïté SNAUWAERT interprète ce mode d'emploi en disant : « La mise en œuvre d'une langue nouvelle est également prégnante, mais principalement par l'usage détourné des formules, qui conduit en les littéralisant à les sortir de leur fixité et à les remettre dans une circulation vivante, montrant par là un travail d'appropriation. Les expressions toutes faites qui lui sont adressées sont prises au premier degré par la narratrice, ce qui leur donne une autre couleur, en même temps que des façons de parler très contemporaines sont intégrées dans un récit ampoulé qui ne les appelait pas, contrastant avec ce ton et avec la gravité des événements rapportés, ce qui contribue, avec l'autodérision qui caractérise son énonciation rapide, au comique de l'éloquence d'Alice. », op.cit, p. 66-67

(« Frimasseries, tonnement, taiseurs, grimement ») ou à des substantifs (« avoïsinance, stopperie, outragure »). Le narrateur de *Beauchemin* modifie aussi la structure des mots soit en procédant à la dérivation par régression (« acrimone, mélancole ») soit en injectant au mot un morphème, ce qui engendre une nouveauté (« champignes, Taboureaux ») ou une forme que le lecteur peut sans difficulté assimiler au mot voulu : (« branchotte, l'indextre »).

Ainsi les mots les plus utilisés par le fils Courge représentent des innovations comme le terme « soupïasse », qui désigne le plus souvent « soupïasse de poisson-chat », ce qui donne à l'expression la saveur exotique du repas. En fait, à la manière des matières comestibles qui relèvent d'un domaine inconnu pour nous à savoir « la rospive », le narrateur utilise des barbarismes pour signifier l'opération de leur préparation : « l'apprêt de notre déjeuner » (Le jour, 112). D'autres mots relèvent du savant (« exsangue ») ou du langage vieilli comme le terme « docte » qui signifie chez le narrateur le médecin (bienfaiteur) alors qu'il s'emploie généralement soit par plaisanterie soit dans un sens péjoratif. Le langage officiel du fils Courge n'est pas dépourvu de l'ancien (« baigne »), de l'original (« garde-coquins »), des mots hybrides, hésitant entre le français et l'anglicisme : (« policement ») et des formes fautives comme, (tribuneau »). Parallèlement à son vocabulaire littéraire doté d'appellations curieuses (« narrement, argumenterie »), tout se prête chez lui à la modification et au rajout et si les mots gardent leur sens, il n'en est pas de même pour les sens de l'homme qui sont appelés autrement (« sourdisse, aveuglade, regardement »). Le langage de *Beauchemin* est dans cette perspective l'espace exemplaire pour illustrer « le dérèglement de sens ».

Les verbes deviennent dans ce texte des substantifs tels « ses protestes, le souffrir, le pourrir », sinon il invente de nouveaux verbes pour répondre à ses besoins d'usage : « rebousser, fichtrer, surtressauter ». Il en va de même pour les adverbes qui varient entre le rare (« insoucïeusement, songeusement, petitement ») et le nouveau (« meilleurement, faiblottement, noctamment ») Dans le même sens, les interjections se réclament d'un registre familier (« sapristi ! ») à l'original (« Houraille !, forbanterie ! ») et incluent l'amusant (« diablerie et grains d'orage ! »). Le narrateur construit de façon automatique d'autres interjections sur le modèle de « parbleu » en collant chaque fois à la préposition « par » un adjectif de couleur. Ainsi le texte fourmille d'interjections résolument drôles : (« parbeige, parnoir, parjaune, parvert ») comme il abonde d'adjectifs inédits (« végéteuse, bestieuse, pleuoyant »).

Comme il se libère par le moyen du langage, le narrateur libère le langage de ses emplois accoutumés et par la même exonère son lectorat du rebattu. Aussi, formule-t-il des expressions inaccoutumées qui témoignent de son évolution, lui qui était « aussi analphabique qu'un putois »(39) ; comparaison insolite, certes, mais prégnante en vertu de l'inventivité autour de l'adjectif et grâce à l'originalité du comparant. Le narrateur exprime le vide et le silence qui se tissent autour de lui par l'intermédiaire d'une formule singulière insistant sur l'insignifiance (« autres riens ») ou par la transformation d'une expression habituelle à savoir « muet comme une carpe, une tombe » en une autre encore plus éloquente : « muet comme bille ». Dans le même sens, le narrateur traduit son tiraillement entre son univers limité et l'extérieur animé grâce à des alliances verbales singulières (« avançant reculoirement »(32) (déformation de « avancer à reculons ») comme il montre sa paralysie devant un père mystérieux en utilisant un style concis frappant par son contraste, d'où l'emploi de la dichotomie : « père est un abîme. Je ne puis le sonder »(90). C'est ainsi que s'explique son penchant pour le voisinage fantastique composé de créatures fabuleuses, dont on voit le reflet dans les expressions surprenantes telle que « une bête musculeuse et encolorée »(103) et de revenants. Son long côtoiement de ces êtres explique l'apparition sous sa plume des expressions uniques en leur genre comme : « mon macchabé favori »(95) ou « un immigré trépassé »(96) et de mots singulièrement composés « l'outre-peuple, un outrepassé, un quitte-la-vie », et parce qu'ils apparaissent n'importe où et n'importe quand ils semblent ignorer « le savoir-arriver »(85). Ces expressions à emploi périphrastique rejoignent d'autres cas de création où l'on voit le neuf avoisiner le vieux, telle la désignation des voleurs par les termes coordonnés : « piquepoquêtes et larrons »(126). Le premier mot qui relève du français « pick-poket » évoque par sa structure complexe l'expression « pique-pochette » qui puise dans le registre familier le verbe « piquer » au sens de « voler » et déforme un emploi archaïque du terme « pochette » au sens de « poche » qui reste quand même un usage québécois. Quant au deuxième mot qui signifie (« brigand »), il est carrément caduc.

En somme, c'est la « fonction inventive de l'homme »¹⁸⁷ sur laquelle insiste Umberto Eco comme trait caractéristique de l'écriture moderne que le roman québécois fait valoir en tant que marque inhérente à sa genèse même. Ainsi pour une littérature qui veut triompher de l'anachronisme, il n'est pas question d'affronter le passé avec les outils du passé : le regard futuriste embrasse de nouveaux procédés qui se font créés et s'attache à un nouveau langage qui s'adapte au présent et fonde le futur.

¹⁸⁷ Eco, op.cit, p. 21

b- La valeur du beau :

L'écrivain québécois insiste sur les propriétés littéraires de son écrit. Une littérature engagée, comme nous l'avons vu, ne se situe pas chez les écrivains québécois en rupture avec le côté artistique (jeux de mots, sonorités, figures de style...). Ainsi, le retentissement et l'influence auprès du lecteur passent surtout par les recherches formelles. Certes, on ne saurait rendre justice à ces écrivains en procédant à un relevé systématique des traces de leur créativité quand chaque syntagme nous arrête par sa mélodie et nous rend sensibles au travail littéraire. En effet, ces textes font du côté formel un enjeu capital et un pari à l'endroit du lectorat :

- *Nous aimerions nous attarder à la forme du livre..., ajoute l'animateur encourageant Thomas.*

-*Voilà. Aux procédés d'écriture, aux rapports que ce livre s'y entretient avec les précédents, l'influence de... (D'amour, 150)*

En fait, la place de choix accordée à la rhétorique est étroitement liée à l'innovation littéraire. La question d'intertextualité sur laquelle l'auteur garde ici des réticences n'est pas réfutée, elle est justement nuancée par la prise de distance. Le locuteur laisse entendre que même si son texte entretient des interférences avec ses prédécesseurs, c'est plutôt thématique, car la démarcation est surtout redevable au style.

C'est que la question esthétique n'est pas contestable pour ces écrivains qui cherchent l'expression pittoresque et savoureuse et qui multiplient les figures de style. Chez Godbout, par exemple, le style est parfois désinvolte et décontracté. Dans ses ouvrages la variation des registres où se côtoient le familier et l'hieratique, le naturel et le figuratif aboutit à des images picturales percutantes. Avec Beauchemin, l'hésitation entre le classique et le moderne et entre l'archaïsant et le sophistiqué donne lieu à un énoncé surprenant. En effet, dans *Le jour des Corneilles*, l'unité lexicale attire par le soin apporté à son emploi. Par ailleurs, enjoué, oral, débraillé même et novateur, le discours ducharmien est vigoureux quand il est ironique et séducteur quand il est raffiné. Alors que dépourvu d'emphase et loin d'être ampoulé, le style de Gérard Bessette nous semble sobre ou épuré, adoptant ainsi les caractéristiques de "l'écriture blanche"¹⁸⁸. Enfin, à la fois narratif et lyrique, le style de *Prochain Épisode* est original, érudit et personnel.

¹⁸⁸ Voir Louis Hamelin, *Dans le ventre du récit* (lecture de Gérard Bessette), *Voix et Images*, vol. XX, n° 2 (59), hiver 1995., pp. 440-441

Il nous intéresse donc d'examiner cette prise de conscience et cette évocation de l'importance de la littérature. La quête du « beau » est regardée comme un principe lié à toute réalisation artistique. L'acte d'écrire suppose, en fait, de mettre à profit un arsenal linguistique et rhétorique représentant la carte maîtresse de l'auteur : « Moi je peux pas commencer à travailler si les ongles pas faites (...) il y en a ceux qui commencent par aller pisser, d'autres c'est le bénévolat, ou ben des exercices d'assouplissement youguiques physiques, MOI, c'est mes ongles »(D'amour, 18) La mise en relief du pronom personnel tonique corrobore la distinction de cette dactylographe perfectionniste « jusqu'aux bouts des ongles ». Mais vernir les ongles n'est-ce pas la métaphore d'éviter les failles et de prêter un intérêt spécial à la façade ou à la forme ? De là la valeur typiquement esthétique associée à l'écriture chez Godbout.

Chez cet écrivain la dimension esthétique doit être fonctionnelle. Dans ce sens, il met le doigt sur le décalage dans les pratiques langagières de ses personnages. En effet, François a recours à l'onomatopée en la considérant « inutile », le docteur Northridge s'en sert et la trouve « incompréhensible » alors que Charles qui note son importance auprès du public la juge comme une « fête pour les oreilles ! »(Les têtes, 23). La modalité exclamative appuie l'antiphrase pour critiquer l'emploi outrancier et superflu des « onomatopées ».

Dans cette perspective, il faut noter l'attention accordée par l'écrivain à ce que l'on pourrait appeler « le mot qui sonne ». Cette singularité paraît distinguer l'art écrit et rapprocher la prose de la poésie en la définissant comme un produit destiné à l'écoute. Et c'est d'ailleurs à partir de l'écoute d'une voix que le lecteur ressent la magie de l'écriture. Roy libère ainsi l'écriture de sa valeur d'usage au profit d' « une voix sans paroles qui exerce sa fascination, voix qui touche par ses qualités sonores sans être occultée ou circonscrite par les limites des mots ou du sens. »¹⁸⁹

Réjean Ducharme soutient l'optique du « mot qui sonne » mais il établit une relation conditionnelle entre l'inspiration et son arrangement en fonction de la fascination du récepteur. En d'autres termes, l'acmé de la créativité littéraire est mesurée selon les critères formels susceptibles de toucher le lecteur : « il faut que les pouvoirs de l'imagination soient grands pour que la seule coïncidence de quelques syllabes provoque un accommodement si vif de mon être et un si grand désir. »(L'avalée, 217) La narratrice emploie le « si » intensif à deux reprises pour souligner la valeur grandiose de l'harmonie entre l'image et les sonorités et son écho immense.

¹⁸⁹ Nicole Bourbonnais, op.cit., p. 108

Mais le désir dont parle la narratrice veut dire motivation. Dans ce sens *L'avalée des avalés* fait valoir l'expérience d'écriture et de lecture de Bérénice Einberg pour montrer l'utilité et l'efficacité du discours littéraire :

Ce matin en sortant de mon livre, j'éprouvais une délicieuse sensation d'ébriété et d'espace, une grande impatience, un magnifique désir. Tout ce que je demande à un livre, c'est de m'inspirer ainsi de l'énergie et du courage, de me dire ainsi qu'il y a plus de vie que je ne peux en prendre, de me rappeler ainsi l'urgence d'agir. (L'avalée, 108)

La multiplicité des expansions nominales et adjectivales, des verbes d'action, le recours à la formule comparative (plus que) et la répétition de l'adverbe de conséquence « ainsi » permettent d'insister sur les grandes implications du livre. Mieux même, le parallélisme de construction et l'énumération dans la première phrase puis la gradation et le rythme ternaire dans la seconde donnent à ce passage un ton ample et dynamique et le rapprochent d'un hymne chargé d'enthousiasme. Ainsi, Bérénice semble nous communiquer l'osmose qui se produit entre elle et son livre tout en exprimant par le vocabulaire l'ivresse et le dynamisme qu'elle ressent dans sa lecture.

D'ailleurs, Réjean Ducharme va plus loin en considérant « le beau » comme ce qu'il y a de plus aliénant au monde. Bérénice a horreur de ce tout ce qui attire son regard, y voyant un gouffre où elle risque de s'engloutir : « Le beau est un déhanchement aphrodisiaque pire que la danse du ventre. » (L'avalée, 276) L'image fondée sur l'amplification, sur la métaphore attributive et sur la comparaison tend à expliciter, à rendre concret l'influence de ce qui plaît : mouvement, danse, sensualité, séduction, désir ; voilà le registre qui se dégage et qui sert à ériger l'impression intime en perception objective. Et c'est justement contre quoi la jeune fille lutte, à commencer par « le visage trop beau de sa mère » dans lequel elle voit une puissance menaçante quant à sa personnalité.

Certes, les figures de pensée et notamment les procédés d'analogie sont reconnus par « la rhétorique poétique » comme étant la voie la plus efficace pour gagner l'appréciation du public, pour l'attirer et pour l'influencer. Dans ce sens, l'examen du texte de Beauchemin montre que le discours tient sa vivacité de l'envergure des images dans lesquelles se déploient l'élégance et l'originalité. Aussi constate-t-on que ces images séduisantes vont de pair avec les écarts remarquables dans les usages et dans le langage et riment surtout avec les propriétés d'un monde différent qui nourrit l'imaginaire du narrateur. Les exemples illustratifs de ce constat se répandent sur la totalité d'un texte dont la portée et les enjeux ne peuvent être décelés qu'à partir du déchiffrement de sa conception métaphorique dont l'architecture semble composite. Autrement dit, le texte représente un macro-système

métaphorique englobant ce qu'on pourrait appeler des « microcosmes analogiques », c'est-à-dire des métaphores de divers types conjuguées entre elles au service de la texture poétique. La richesse du livre provient alors de ces « microsystèmes » ou « microphénomène stylistiques » qui sont censés susciter l'admiration et qui répondent à l'une des principales fonctions de la rhétorique selon Aristote : *delectare*, ou plaire à l'auditoire. En voici un exemple : « Car ainsi était ta mère, lumineuse et ombreuse tout à la fois (...) Ta mère était ainsi que l'aube : avançant au jour, regrettant la nuit. » (Le jour, 63) La cohésion de l'énoncé est assurée sur les deux plans phoniques et sémantique par l'intermédiaire des embrayeurs d'isotopies. La première isotopie se fonde sur la récurrence des sons (t), (m), (n) et (r), des allitérations appuyées par la répétition de l'expression (« ta mère était ainsi) et par l'harmonie phonique entre les deux adjectifs dont les syllabes finales forment des homéotéleutes (« lumineuse, ombreuse »). La deuxième isotopie, sémantique, se base sur ces deux « termes pivots » dont la coordination instaure une antithèse entre la lumière et l'obscurité. Cette dualité se ramifie grâce à la redondance ou à la périsologie (l'expolition) pour s'étaler sur le reste de l'énoncé, d'où la division de l'isotopie en deux champs lexicaux, celui de la clarté (« lumineuse, aube, jour ») et celui de l'obscurité (« ombreuse, nuit »). Ce développement est bâti sur le passage de la métaphore attributive dans la première phrase (« était lumineuse et ombreuse »), qualifiant la mère à l'aide de contraires pour insister sur son caractère mystérieux et singulier, à la comparaison dans la deuxième phrase (« ainsi que l'aube »). L'explication de cette analogie par le biais de la parataxe – introduisant deux propositions dichotomiques dans un rythme binaire et dans une construction en parallèle (« avançant au jour, regrettant la nuit ») – hausse la mère au niveau du symbole. En effet, la mère représente pour le narrateur le lien entre deux mondes objectivement séparés : celui des morts et celui des vivants, entre l'inexplicable ou l'imperceptible et l'évident. Aussi, est-elle sa « muse » et lui son héritier, expliquant ainsi la spécificité de son langage qui réunit l'implicite et l'explicite, qui varie entre le latent et le patent (d'où la conjonction « car »).

Le style de Beauchemin séduit aussi par ses images plaisantes que les assimilations comparatives et métaphoriques agrémentent :

Père surtressaute et gueule de souffrance. De son pied encore valide, il met une savate dans l'estomac de son bourreau. Le docte se plie comme roseau en ouragane et sort la langue, et même l'œil du brin. Sa face égare couleur, puis la recouvre, mais anormalement : la voici pareille à bleuets de cornouiller. (Le jour, 33)

Ainsi deux réactions s'enchaînent de cause à effet : la première physique, fondée sur la métaphore animale (in absentia ; coup de talon de mule) ; la deuxième, physiologique, nourrie du registre végétal (in presantia). En jouant ainsi sur l'implicite et l'explicite, le narrateur développe une opposition entre la violence du père et la faiblesse du « docte ». Il en ressort un renversement burlesque de rôle : le père passe de la position de dominé à celle de dominant, de la position d'agressé à celle de l'agresseur alors que le médecin bascule du statut de bourreau à l'état de victime et du statut de guérisseur à l'état de souffrant. L'injection du comique au cœur du sérieux n'est pas due à la candeur ou à la naïveté du personnage mais à son langage et à son âge, à sa culture personnelle qui puise dans l'environnement ses fondements et ses outils d'expression. La description réjouissante de cette scène traduit enfin une autre vision du monde fondée essentiellement sur un autre langage.

c- Une écriture poétique :

Étant une dynamique de représentation et de recomposition des sentiments, le discours romanesque emprunte au lyrisme ses signes et ses thématiques. Étant aussi espace de créativité et une preuve d'inventivité, le roman québécois privilégie les jeux de mots (Godbout) et travaille ses phrases et leurs structures pour élever la qualité de son style. Le jeu de langage, la sélection des signifiants et la recherche des effets particuliers chez Beauchemin ou chez Aquin nous fait penser à l'alchimie propre aux œuvres poétiques. La profondeur du roman québécois provient alors de la poétisation du discours qui semble chargé de rythme et d'intonation (Ducharme) et de la singularité de l'image qui se révèle écartée de la banalité de la simple réalité (Soucy). Avec ces romanciers on observe que les expressions québécoises sont dotées d'une étoffe propre à la marginalité des narrateurs et servent ainsi à parodier la culture triviale. Ainsi, «des affirmations de Burke sur le pouvoir émotionnel des mots, on passe à celles de Novalis sur le pouvoir purement évocateur de la poésie, devenu l'art du sens indéterminé et de la signification imprécise.»¹⁹⁰

D'ailleurs, l'acte scripturaire est conçu comme une réelle jouissance de la parole. Le discours-fleuve caractéristique de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ou *Le jour des corneilles* est une réaction contre le silence du passé. Alors que dans *Prochain épisode*, il s'articule en opposition au silence de la cellule et des composantes inanimées de la solitude. La littérature sert alors à traduire le for intérieur du personnage. Réjean Ducharme

¹⁹⁰ Eco, p.cit., p. 21

nous interpelle sur ce sujet : « Que fait-on quand on est en émoi ? Est-ce qu'on écrit des poèmes, qu'on peint, qu'on sculpte ? » (L'avalée, 276) nous demande Bérénice Einberg, celle qui a choisi enfin le roman pour surmonter le silence. Montrer sa révolte est donc le premier objectif de l'écriture béréncienne ; il s'agit d'extérioriser des sentiments violents liés à sa nature rebelle que seule l'écriture peut contenir.

Dans le dilemme du choix, et par rapport aux «poètes “de la grâce, de la fantaisie et de l'humour” », Mireille choisit « le lyrisme, ça ne me fait pas mouiller ben gros »(D'amour, 44) nous dit-elle ironiquement. Ainsi ce genre paraît réservé à des écrivains, à des personnages passionnés et à une parole vigoureuse et foisonnante comme on en lit dans *Prochain Episode* :

Les mots appris, les mots tus, nos deux corps nus sous le solstice national et nos deux corps terrassés au sortir d'une caresse alors que la dernière neige de l'hiver ralentissant notre chute, tout s'ébranle autour de moi dans une crise dévalorisante comme à l'approche d'un conflit mondial (Prochain, 73).

Ainsi Hubert Aquin nous propose une « écriture authentiquement poétique qui suggère sans nommer et convainc sans démontrer »¹⁹¹. Effectivement, la prose aquinienne est poétique dans ses allitérations et assonances (sonorités aigües et lourdes se mariant avec des nasales et des sifflantes), dans ses images et son vocabulaire, dans sa densité et son pouvoir imaginaire agencés pour l'expression de l'embrassement du sentiment amoureux et national.

Menée par le verbe, la révolution aquinienne a la singularité foudroyante d'être colorée de lyrisme. En fait, la ferveur sentimentale et le désir sensuel se mêlent à l'enthousiasme révolutionnaire :

Quelle violente et douce prémonition de la révolution nationale qui s'opérait sur cette couche recouverte de couleurs et de nos deux corps nus, flambants, unis dans leur démence rythmée. (Prochain, 72)

Le narrateur a recours au contraste (douce/violente) pour donner à l'acte amoureux la même virulence qu'à la révolution. Les deux corps « unis » prennent dans leur mouvement la coalition « nationale » témoignant de la rage de la collectivité : « flambants, démence ». De même, le ton poétique donne à cette jonction et à la révolution son « rythme », aboutissant au sommet du plaisir extasié symbolisé par la « prémonition ».

En plus, *Prochain épisode* déploie un lyrisme national où le romantisme et l'émoi affectif s'inspirent de l'expérience poétique de Byron. Néanmoins, cette figure historique ne paraît

¹⁹¹ Piccione, op.cit., p. 328

comblent ni la tendance lyrique ni la volonté révolutionnaire du narrateur, car le poids de sa défaite pèse lourd alors que son amour-révolution continue à l'exciter, à lui donner un souffle vengeur.

Il va ainsi plus loin et transforme le réalisme en lyrisme : la figure « des tentations compensatrices¹⁹² » symbolisées par Ferragus prend des ailes et une aura surréalistes pour réaliser le projet national, toujours en fermentation. Le narrateur souhaite alors :

Vienne la puissance triomphale de Ferragus pour venger l'inavouable défaite et qu'éclate la démesure en des pages brûlantes puisque, dans un lit triste à l'hôtel de l'Art ou ailleurs, nul éclat n'a mis terme au délire amoureux !(Prochain, 53)

La force du personnage invoqué et son aptitude à faire, à changer, à massacrer, à renverser... s'alimentent au pouvoir de l'écrit fondé en principe sur l'outrance et l'emphase comme on le voit d'ailleurs dans le vocabulaire chargé d'exagération « démesure, puissance, triomphale, inavouable, éclat, délire, brûlantes ». D'où l'opposition entre le concept de la « défaite » et celui de la victoire appuyée par le registre du feu. D'ailleurs, le rythme ascendant du discours et les mots placés aux acmés rapprochent le feu de l'amour, comme dans le langage précieux du grand siècle, pour redonner à la révolution son ardeur perdue. Celle-ci est véhiculée par l'emploi du subjonctif et de la modalité exclamative qui reflètent l'impétueuse obstination du narrateur à voir s'actualiser sa passion.

Beauchemin démontre dans son texte que l'exploration du langage ne suffit pas à remanier la morphologie et le vocabulaire mais elle suppose aussi son exploitation dans des tournures et des tonalités percutantes, qui plaisent et qui séduisent le destinataire. Cette exigeante association se résout dans le texte de Beauchemin par la poétisation du discours dont l'ornementation n'est pas une simple recherche de sophistication mais un véritable moyen de persuasion. En plus, la structure poétique du discours a certainement de l'incidence sur le contenu et aussi sur l'image que se fait l'auditoire de l'orateur. Plus profonde est la parole, plus convaincante et « rassurante » est la voix du locuteur. Ainsi, l'effet recherché dépend de la qualité du « signifiant » sur laquelle repose la pertinence ou la force du « signifié ».

Le narrateur de Beauchemin semble retenir des morts une leçon sur la valeur des mélodies et de l'harmonisation des sons pour s'en servir ultérieurement. Le « ménestrel » qui vient séjourner auprès de lui, dans la cabane, est l'incarnation d'Orphée, l'artiste qui charme tous les êtres de la terre et même ceux des Enfers par la délicatesse de ses rythmes. Le fils

¹⁹² Telle est l'expression d'Anthony Purdy, op.cit., p. 121

Courge voit désormais le discours comme ces cadences qui ont changé son état d'âme et sa vision des choses pour envisager de donner à son langage ce même air captivant et pour l'arranger dans des formules envoûtantes. Aussi en décrète-t-il l'application immédiate en aspirant à atteindre l'immortalité du personnage mythique :

Peut-être découvrirons-nous, à l'heure de notre fin que parole, au fond, est par trop pauvre et insignifiante pour traduire notre domaine intérieur. Mais que Mélodies constituent non seulement un langage plus approprié, mais aussi plus rassembleur et immortel, et formant passerelle entre les mondes. Et comme, le plus souvent, musique est exquise, peut-être trouverons nous finalement que beauté est seule grammaire qui vaille. (Le jour, 114)

La réflexion de Beauchemin est fondée sur un raisonnement démonstratif constitué de trois propositions très proche dans sa formulation d'un syllogisme avec sa cadence majeure, sa cadence mineure et sa conclusion. L'antithèse entre les deux premières parties met en opposition la prose dévalorisée et péjorativement désignée par métonymie « parole » (« pauvre, insignifiante ») et la poésie dont on vante les mérites (mélodies, approprié, rassembleur, immortel »). Cette différenciation aboutit à la conclusion qui confirme le couronnement de l'art poétique dans ses deux versants : la « beauté exquise » et la musique dont la valeur est absolument supérieure (« seule qui vaille ») et dont l'unicité la relève au rang de la norme : (« grammaire »). Ainsi ce fragment dans lequel la fonction poétique du langage trouve son écho dans l'axiome : la « beauté est seule grammaire qui vaille » inaugure une ère nouvelle dans l'histoire du roman québécois, ère marquée par la naissance officielle du prosateur-musicien qui célèbre l'art comme moyen de défense de sa cause ou toute autre idéologie. Partant, on peut déduire que le langage censé servir doit préalablement se faire bien servir par son usager, car il semble la seule cause qui vaille et son perfectionnement est à la fois arme et garantie pour celui qui en a besoin.

Ainsi, à la suite de Paul Verlaine qui a fait de son aphorisme « de la musique avant toute chose » une règle d'art pour lui et ses successeurs, Beauchemin reconnaît qu'une parole non travaillée est impuissante. Seul le discours rythmé, réglé en fonction de la prosodie et cultivant l'écho des sonorités est capable de cerner une signification du monde et d'interpeller le public. Le discours poétisé revêt ici le sens de l'incantation (« formant passerelle entre les mondes ») et s'attribue la puissance infinie des phénomènes qu'il modèle et transforme en images vivantes avec des termes qui éveillent l'esprit et excitent la sensibilité. La magie du verbe est encore plus commode quand elle poétise un monde dénué de charme comme celui où naît et grandit le fils Courge, celui qui façonne « de l'or » à partir de « la boue » et fait de la douleur un chant mélodieux qui parle à l'âme et

attire la compassion. En dépit de son langage original, l'orateur de Beauchemin sait parler à l'oreille comme il sait manipuler son auditoire ; il se fait facilement comprendre étant apte à attirer l'attention grâce à un discours qui produit l'émerveillement par l'accommodement entre le son et le sens. Le langage de Beauchemin n'exalte pas seulement l'objet qu'il décrit ou l'idée qu'il concrétise, il se fait lui-même le sujet d'une recherche perpétuelle dans le cadre d'une prose en passe de devenir poétique. Il est plus un instrument de savoir portant sur l'art et sur la finition des modes de création qu'un fade moyen d'expression de la réalité.

Chez Soucy, l'écrivaine se conforme au seul poète rencontré dans sa vie, le lecteur des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. De ce fait, le narrateur lui confère un surnom qui semble résumer sa vocation : « monsieur le secrétaire des poèmes » (La petite, 82). En fait, poétique voire pittoresque dans ses manières, dans ses habits et dans ses sentiments, la jeune fille – réunissant le charme à la malice – ressemble étrangement à la femme baudelairienne comme le constate son bien-aimé : « Mais tu es une véritable sorcière » (La petite, 87) D'ailleurs, cette référence littéraire est symbolique du lyrisme français du dix-neuvième siècle. Ainsi, Gaétan Soucy confère à son héroïne les spécificités de ce modèle en donnant à sa prose la littérarité de la poésie :

- *Si j'avais l'âge de mon cœur, ça m'en ferait quatre-vingt-dix.*

- *Sais-tu ce que tu viens de faire ? dit-il en commençant de faire chauffer de l'eau. Tu viens de faire sans le savoir deux vers de huit pieds.* (La petite, 75).

Mieux encore ses phrases font retentir la voix et le discours baudelairiens. Les paroles de la jeune fille empruntent au *Spleen* ses vers les plus illustratifs de l'errance existentielle : « J'ai plus de souvenirs si j'avais mille ans. » (La petite, 76).

Cependant, l'influence de Baudelaire paraît s'étendre sur l'amant et l'ambiance affective de l'œuvre. En effet, l'amour est vécu suivant le sens baudelairien de l'aventure, de la sensualité et de l'évasion. Ce thème paraît surtout concerner l'homme qui prend d'ailleurs les qualificatifs distinctifs du poète français : il est surnommé à plusieurs reprises « monsieur le poète » ou « monsieur le prince » faisant allusion au « prince des poètes ».

En fait, parce que « les poètes goûtent à la débauche » (Une saison, 51), le couple d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* s'adonne à une poésie qui exprime un autre type de passion : la perversité, l'insoumission et la malice. Jean Le Maigre est d'ailleurs l'héritier d'Arthur Rimbaud et sa *saison dans la vie d'Emmanuel* semble *Une saison en enfer* parce que ce monde ne lui va plus, c'est pourquoi d'ailleurs il se plaît à voler partout et à violer

tous les interdits. Ancré dans la vie de ceux qui l'inventent, le poème tend à exprimer un genre d'esprit et de vision à la marge, axé sur la parodie :

*Ma tête est un aquarium où nagent les choses
Tes crimes et les miens,
Comme des chevaux de mer
Mais c'est épouvantable, dit le Septième, et voulant étonner son frère, il
poursuivit :
Dans la soupe que je mange
Je les vois, ils nagent, les poissons
Les chats et les renards
Au souvenir de ces meurtres, je perds l'appétit... (Une saison, 44)*

La portée ironique et caricaturale de cette imitation est perceptible dans la réaction du second « poète », qui qualifie le discours de Jean Le Maigre d'« épouvantable ». Cependant, la dimension poétique se trahit dans ces analogies faisant de la « tête » (devenu un « aquarium ») et du repas (« soupe ») un espace aquatique identique où « nagent », côte à côte les « crimes » et « les victimes ».

Fondés sur la personnification, les deux fragments se complètent cultivant le vers-libre et le détachement. Mais le thème traité (« crime, meurtres, chats, renards ») nous semble « antipoétique » ou anti-esthétique d'où la qualification de cette poésie comme « déplorable lyrisme »(Une saison, 44). Ce poème naît en fait « sur les sacs de pomme de terre », dans la cave. En effet, « cette prédominance du «bas», du principe matériel ou corporel, est partout visible dans *Une saison* ; les plus hautes fonctions, les opérations les plus nobles, y sont constamment rabaisées. Les poèmes de Jean-Le Maigre sont cachés sous les planches des latrines, et l'on sait quelle forme, la nuit, prend pour lui l'amour fraternel. »¹⁹³

Et c'est là selon nous le sens de l'épanchement qui prend chez nos protagonistes des acceptions variées et imagées. Pour ce couple, il tend plus à se conformer à leur « débauche » et se manifeste dans des caresses nocturnes. Celle de Jean Le Maigre semble « insouciant » et entrecoupée de « poèmes, d'histoires étranges, laissant le Septième à la dérive »(Une saison, 50). Toutefois, il appartient à celui-ci de la parachever et la rendre sérieuse en annonçant : « - l'écume monte de plus en plus, dit (-t-il) dans un souffle (...) »(51) Bravant les tabous et les convenances, leur lyrisme autant que leur effusion se caractérise par la transgression.

¹⁹³ Gilles Marcotte, *La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Biais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, VOIX ET IMAGES, VOL. VI, N° 1, janvier 1975, p.66*

La métaphore liquide est aussi courante chez les deux frères dont les paroles se rejoignent dans les *Têtes à Papineau* : « Mais le liquide douçâtre et nécessaire surgit parfois de façon imprévisible » (Les têtes, 16) Nos personnages sont ainsi portés à s'exprimer d'une manière osée. Cependant leur dire cache un sens intéressant :

Pendant que tu dormais j'ai relu notre texte, dit Charles, nous avons une fâcheuse tendance à nous épancher. – ça pourrait s'intituler, suggère François, l'épanchement de synovie. (Les têtes, 64)

Intituler leur discours du nom d'une pathologie (l'épanchement de la synovie, "l'hydarthrose") veut dire qu'il a pour arrière-plan ce qui accable, ce qui préoccupe et ce qui inquiète la collectivité. Enfin, s'épancher se rapproche dans ce contexte d'un verbe paronyme : « se pencher » au sens de réfléchir, en l'occurrence sur sa mission, sur son œuvre et sur des questions d'intérêt général.

2- Notions d'esthétique :

a- L'apologie des mots :

Tout à fait astucieux sinon légitime du point de vue de l'idéologie est celui qui parle de faire taire la voix des politiques et de donner libre cours à celle qui se prend pour substitut ou plutôt qui se veut la souveraine. Astucieux aussi parce que la "mort du politique" supprime le premier orateur qui savait manipuler la foule et édifier des barrages aveuglants entre elles et les intellectuels, ses éclaireurs. Par cette occultation ceux-ci occupent désormais la tribune, tels les frères Papineau ou le fils Courge, célébrant savamment l'art de bien parler et nous suggérant tout le pouvoir associé à la rhétorique tel que l'indique Cicéron :

Certainement rien (...) ne me semble plus beau que de pouvoir, par la parole, retenir l'attention des hommes assemblés, séduire les intelligences, entraîner les volontés à son gré, en tous sens. C'est le fait de l'art par excellence, de celui qui, chez les peuples libres, surtout dans les cités pacifiées et tranquilles, a toujours été l'art florissant, l'art dominateur [...] Quoi de plus agréable pour l'esprit et l'oreille qu'un discours, tout paré, embelli par la sagesse des pensées et la noblesse des expressions ? Quelle puissance que celle qui dompte les passions du peuple, triomphe des scrupules des juges, ébranle la fermeté du sénat, merveilleux effet de la voix d'un seul homme ?¹⁹⁴

¹⁹⁴ Cicéron, *De l'orateur*, I, VIII, 30-31, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1992, cité par Constantin SALAVASTRU, op.cit., p.9

Le bien-dire, un potentiel inégalable pour le politique, s'amalgame dans le milieu littéraire à un enthousiasme qui favorise et qui renforce son efficacité. Dans les textes étudiés, on note la fréquence des passages qui célèbrent l'envergure du mot en lui donnant une grande valeur. Ainsi, Ducharme nous parle de la « marque indélébile » des mots et de leur reflet « comme l'eau de la mer sur les flancs d'un miroir » (L'avalée, 108). En effet, les mots de Bérénice, quand ils réagissent au discours d'autrui ou quand ils s'orientent vers le lecteur, ont leur propre résonance. C'est que le vocabulaire ducharmien s'implante dans un terrain qui sacralise le mot.

En fait, on note l'insistance sur la signification du langage, sur l'aspect potentiel de son expressivité surtout dans une époque qui détermine l'orientation de l'écrit et l'usage des mots. Dans ce contexte on remarque que Godbout octroie la tâche de l'écriture à des personnages qui ont le monopole du langage. Considérons le sens de l'activité de la dactylographe, véritable praticienne des signes graphiques ou alphabétiques :

(Elle modèle une tortue avec de la plasticine à nettoyer qui lui colle gentiment au bout des doigts, tamponne les lettres que l'encre macule, majuscule et minuscule, tord la pâte, en sort une boule qu'elle lance au plafond, qui retombe sans rebondir (...)) (D'amour, 15)

Cette manœuvre est allégorique de la manipulation (« modeler ») du langage (« pâte »). En fait, des unités graphiques (« lettres ») on passe aux unités de sens (« boule »), d'où l'isotopie de la transformation (« modèle, tamponne, tord, sort ») qui est appuyée par l'anglicisme (« plasticine », pâte à modeler). Cet emploi tisse d'ailleurs un lien de parenté, autant graphique que sémantique, avec le concept de « plasticité », caractéristique du langage (maniabilité, souplesse). Ainsi ce que l'on voit défiler ici c'est la métaphore de la création poétique en ce qu'elle implique de recherche des effets du langage et de multiplicité des sens comme le prouve le verbe d'action « lancer ».

Cependant, l'antithèse montre que les lettres (ou les mots) semblent résister d'où l'isotopie de la consistance (« colle, l'encre macule, sans rebondir ») qui corrobore la valeur du verbe « retomber » et le sens du préfixe (de nouveau, action contraire). C'est que le mot finit par exprimer le sens dont il est chargé quel que soit le style et le mode d'emploi que l'écrivain peut choisir. Cette remarque ne va pas sans nous rappeler ce que Barthes entend au sujets des mots « qui ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l'écriture fait du savoir une fête. »¹⁹⁵

¹⁹⁵ Leçon, op.cit., p.20

La littérature québécoise d'aujourd'hui continue à valoriser les mots. Cela ne veut pas dire que le mot est toujours employé dans un sens littéral ou univoque mais c'est le souci de transparence qui domine. Gaétan Soucy recourt à la même image développée par Godbout en se servant de la métaphore de l'attraction terrestre et de la comparaison :

Mais je fais confiance aux mots, qui finissent toujours par dire ce qu'ils ont à dire. Tournez cinq fois sur vous-même, les yeux fermés et avant que de les rouvrir, un caillou que vous aurez lancé, vous ne saurez pas dans quelle direction il est parti, mais vous saurez qu'il aura bien fini par retomber sur terre. Ainsi sont les mots. (La petite, 142)

Pour cette narratrice les mots semblent remédier aux failles de son rapport au monde puisque leur rigueur apporte plus de correction, d'où l'ambition de maîtriser le langage : « écoutez, je me mépriserais à mettre le feu dans les rideaux si les mots véritablement venaient à me manquer »(18). La relation avec le vocabulaire est marquée par l'incorporation et la fusion. Les « mots-amis »(89) sous-entendent la fidélité et la bienveillance : « la nuit tout entière se passa ainsi. Je la donnai à cette part de moi-même qui tient le coup avec des mots »(134). Parce qu'ils lui apportent soutien et assistance, la narratrice fait cas des termes, les compte et se garde de les utiliser avec profusion : « J'ai trop besoin des mots pour les gaspiller à les dire deux fois »(76).

A titre de preuve, Bakhtine écrit : « Gratifiant le mot de tout ce qui est propre à la culture de toute les significations culturelles : cognitives, éthiques et esthétiques, il est très facile de conclure qu'il n'existe rien dans la culture hormis le mot, que toute la culture n'est autre chose qu'un phénomène de langage, que le savant et le poète n'ont l'un et l'autre affaire qu'au mot »¹⁹⁶

En outre, toute la valeur des mots réside dans leur aspect libérateur. Appris derrière les cloisons d'une prison, ils sont chez Beauchemin l'indice d'une double émancipation spatio-temporelle. La première découle de la rupture avec la phase ténébreuse de l'ignorance et de la barbarie, la deuxième du dépassement d'un temps mort représenté par la prison. Le vocabulaire est ainsi un facteur d'épanouissement qui vient illuminer une existence recluse et terne.

En fait, les mots appris et utilisés établissent une réconciliation entre le personnage et le monde et comblent les lacunes de l'éducation paternelle. Bien plus ils assument le rôle que le père n'a jamais su assumer auprès de son fils¹⁹⁷. C'est la raison pour laquelle on peut

¹⁹⁶ Bakhtine, op.cit., p. 57

¹⁹⁷ Cf. Maïté SNAUWAERT, op. cit., pp.67-68

considérer que les combats et le meurtre perpétré sont dus à l'absence des mots nécessaires favorisant le rapprochement entre les deux :

Si j'avais été plus tôt pénétré de vocabulaire, peut-être aurais-je pu mieux aborder père et ainsi m'en mieux faire comprendre. Et peut-être aurai-je pu, par la seule puissance fouillante des mots, le creuser de meilleure façon, et à la fin, dégoter le lieu secret en sa personne où amour se dissimulait, et voir cet amour-là jaillir en air à l'entour comme alouette quittant le nid. (Le jour, 149)

L'hypothèse, la gradation et la comparaison insistent sur l'efficacité et l'étendue de l'outil. Cependant, le parricide est symbolique de l'effacement de l'instance qui abroge la valeur du discours. Se libérer de la tutelle paternelle signifie donc libérer la parole puisque le langage semble venir en compensation du silence d'autrefois. Le texte est alors fondé sur un double mouvement : rejet du silence et appel à la parole libertaire :

« Telle était ma condition avant d'aboutir en geôle : j'allais comparable en cela à père, ainsi qu'un sous-parleur. Ce n'était pas, comme lui, que je discourais peu. Mais mon discours était bancroche et béquillard. »(Le jour, 149) C'est cet état d'infériorité et de véritable handicap que le locuteur dénigre à partir d'un lexique péjoratif.

b- Les atouts de l'écrit :

Écrire c'est avoir prise sur le monde. Dans son œuvre *D'amour, P.Q.*, Jacques Godbout nous invite à « retourner au verbe originel, au commencement il y avait... ». (p.18). Le lecteur s'aperçoit que le Verbe de Dieu en religion devient le verbe-dieu en littérature en vertu de son pouvoir créateur et de sa magie. En effet, l'écrivain est le détenteur du logos, « la raison humaine incarnée par le langage ». Ainsi, si le « verbe divin » se fait valoir par son aspect performatif, le mot de l'écrivain incarne aussi la première et la principale forme (ou espace) de création humaine : le langage. Mais dans cette formule, il y a aussi allusion, conformément aux intentions de l'écrivain, à la source : le verbe populaire qui, selon Bakhtine, distingue le roman et renforce son impact :

*Le verbe romanesque eut une longue préhistoire, qui se perd dans la nuit des siècles et des millénaires. Il a pris forme, il a mûri au sein des genres oraux familiers de la langue parlée populaire, mal connus encore, et parmi certains genres folkloriques et littéraires inférieurs. Dans le processus de sa naissance, et ses débuts, le verbe romanesque reflète l'antique conflit des tribus, des populations, des cultures et des langages ; il est pénétré par les résonances de ces antagonismes.*¹⁹⁸

¹⁹⁸ Bakhtine, op.cit., p. 409-410

En fait, il s'agit de façonner un langage approprié, de créer une fiction qui rivalise avec la réalité, de traiter cette même réalité de différentes sortes, etc.

Avec Hubert Aquin par exemple on voit que l'énergie du vocabulaire comporte un effet de persuasion, et que l'expression des conflits et des échecs vise à les dépasser. Ainsi, une plainte ou un gémissement, une indignation ou un blâme..., tous les tons développés se renforcent par « la présence envahissante du je- narrateur qui se confie au je-lecteur », ce qui aboutit à une émotion et une réaction communes.

Dans ce sens, la fusion des projets et des ambitions des deux instances fait répartir les rôles mais pour une intervention conjointe. *Prochain Épisode* exploite un mode d'écriture prédicatif façonné pour lutter contre l'imprévu et imposer le pouvoir du narrateur. Ainsi, valable pour tout, prêt à tout, l'écrit est vu comme un moyen positif d'affrontement constituant l'appui et le prolongement de la volonté :

Ce jour-là, je n'aurai pas à prendre les minutes du temps perdu. Les pages s'écriront d'elles-mêmes à la mitraillette : les mots siffleront au dessus de nos têtes, les phrases se fracasseront dans l'air... (Prochain, 172-173).

Gardant le même schéma et l'allitération en [s] du célèbre vers de Racine, Aquin en modifie l'élément essentiel : le terme « serpents » est remplacé par le substantif « mots » qui est le motif et le thème central de l'ouvrage. Ainsi, la planification d'un projet littéraire (le prochain roman ou l'épisode prochain) est corollaire de l'émergence de l'action. Bref, cet énoncé célèbre le pouvoir tranchant des mots qui équivaut à celui des armes. Dans l'œuvre de Gaétan Soucy, le lecteur trouve l'écho du programme aquinien et, en réponse, l'écriture se réalise selon la même perspective belliqueuse. En fait, la narratrice rédige son roman en « traversant les phrases et les mots comme une balle de fusil les pages d'une bible. »(La petite, 128). Cette comparaison donne à l'écriture une puissance destructrice qui n'épargne aucune forme d'autorité.

Telle est l'idée que nous suggère le narrateur aquinien et dont on trouve l'ébauche, quelques années avant l'époque révolutionnaire, dans l'œuvre de Gabrielle Roy. *La Voix des Étangs* est en fait une nouvelle sur l'écriture : cette passion devient l'idéal auquel la jeune fille veut s'adonner. En précisant les conditions préalables à cette activité et ses exigences, la romancière attire l'attention sur la conception de l'écriture comme une vocation à laquelle on ne peut se soustraire :

D'abord, il faut le don : si on l'a pas, c'est un crève cœur ; mais si on l'a, c'est peut-être également terrible. Car on dit le don, mais peut-être faudrait-il dire : le commandement. (Deschambault, 219)

L'autorité de l'écrivain est d'abord intellectuelle : par rapport aux autres, il se distingue par le savoir-faire et le professionnalisme. Mais cette prérogative n'est pas exempte d'obligation et de responsabilité (artistique, morale, nationale, etc.), d'où découle la reconnaissance objective du pouvoir imparti à l'homme de lettres.

D'ailleurs, le dialogue entre la mère qui s'oppose et sa fille atteste du pouvoir du langage. En fait, dans un premier sens, l'argument logique qui soutient la puissance des mots est suivi d'un argument authentique et démonstratif (adressé au lecteur). Dans cette discussion l'insistance sur le caractère véridique et plausible du discours est appuyée par la réaction ou la gestuelle de la mère. Le passage du discours direct au récit confirme la thèse de la romancière :

Les mots parfois arrivent aussi à être vrais, ai-je dit à maman. Et sans les mots, y aurait-il une seule vérité dont on puisse dire : c'est ainsi, c'est vrai ! Alors maman eut un geste si désolé, si impuissant. (Deschambault, 220)

Dans un autre sens, la force du discours est démontrée par le décalage entre le contenu creux d'un raisonnement tautologique et sa validité ou sa recevabilité. En effet, l'argument de la fille nous semble empreint de sophisme : son énoncé portant sur « la vérité » est purement théorique, voire ambigu, puisqu'il tend à établir une hypothèse sans la prouver par un exemple concret ou illustratif. Donc, pourtant douteux et inconsistant, l'argument est avancé comme décisif : l'amplification (le « si » intensif) montre l'accablement, la faiblesse et la déception devant un discours péremptoire. De ce fait, la littérature est créditée d'efficacité étant l'art de convaincre et de vaincre.

Mieux encore, l'écrit puise sa puissance et son influence dans les propriétés sémantiques et notamment polysémiques des mots. L'immensité et le secret du vocabulaire paraissent alimenter l'entreprise de l'écrivain. Mais qui dit lexique, emploi et signification dit forcément interprétation, ce qui nous renvoie aux possibilités de manipuler l'esprit du lecteur en lui imposant un sens unique ou, au contraire, en lui en suggérant une infinité. Ainsi, « un texte fondé sur le pouvoir de suggestion vise, lui, directement le monde intérieur du lecteur afin qu'en surgissent des réponses neuves, imprévisibles, des résonances mystérieuses. »¹⁹⁹

Or le mot a son propre fonctionnement, le langage a ses contraintes et le dictionnaire forme un royaume compte tenu de ses lois et de sa complexité. Et « c'est sans doute ce sentiment, mélange de crainte et de curiosité à l'égard des mots, qui nous a incités, dès l'Antiquité grecque et latine, à développer l'art de l'éloquence comme mesure de la sagesse et de la

¹⁹⁹ Eco, op.cit., p. 22

liberté d'esprit d'un peuple.»²⁰⁰ Aussi, s'agit-il d'une science à appréhender et à déchiffrer comme nous le montre François Galarneau :

Les mots, de toute manière, valent plus que toutes les monnaies. Et ils sont là, cordis comme du bois, dans le dictionnaire, tu n'as qu'à ouvrir au hasard : DOMINER : avoir une puissance absolue. Fig. l'ambition domine dans son cœur. Se trouver plus haut. Le château domine sur la plaine. Dominer sa colère. S'élever au-dessus de. La citadelle domine la ville ; se dominer, se rendre maître de soi... (Galarneau!, 157)

Les mots constituent le premier instrument de pouvoir et leur empreinte n'est en fin de compte que celle de l'écrivain qui se les approprie et qui possède le talent de les manipuler à sa guise. Donc, le choix du verbe « dominer » en guise d'exemple n'est pas gratuit. En effet, malgré la multiplicité de ses significations, il garde son sens premier d'« avoir une puissance absolue ». Partant, ce travail définitoire sert à suggérer la puissance inhérente au mot. Puissance assurée, quel que soit le contexte d'utilisation.

Par ailleurs, l'écrivain considère l'écriture non pas seulement comme un moyen d'expression mais surtout comme un art nourri de techniques aptes à produire des effets. Conscient de sa situation dans son époque, l'écrivain est aussi conscient de la puissance de ses procédés. À ce propos *D'amour, P.Q.* se distingue par l'utilisation du graphisme en capitales surtout dans ses premières pages. Pareillement, les chapitres de *Salut Galarneau !* sont titrés par des lettres qui donnent à lire : « Au roi du hot - dog », le nom de l'entreprise tenue par le narrateur. Quoi qu'il puisse déconsidérer l'écrit qui est au service d'une finalité mercantile, ce procédé peut être aussi considéré comme l'allégorie de la valeur capitale de l'écrit. D'ailleurs, Godbout a recours à la question oratoire pour mettre en relief les avantages que la littérature procure : « pourquoi mettre une phrase en exergue ? » nous demande-t-il.

Certes, l'épigraphe ou l'ex-libris a la double fonction explicative (présenter un texte, éventer, en abrégé le sens) et argumentative (appuyer et illustrer les propos de l'écrivain par une citation). Mais l'évocation de cette question dans l'incipit d'un roman centré sur l'écriture (comme sujet de discussion et comme pratique) sert d'« exergue » pour le projet littéraire de Godbout et démontre ses principales ressources. Bref, il s'agit de mettre en évidence l'importance du côté formel dont l'écrit tire sa puissance.

²⁰⁰ Salavastru, op.cit., p.22

3- Création autoréflexive :

a- Ecriture autoréférentielle :

Au cœur de l'histoire, l'écrivain se penche sur sa création et en fait un sujet essentiel dans l'œuvre. L'écriture est dans ce sens un motif à part entière et autour duquel se développent les autres thématiques. C'est un élément conducteur qui enchaîne les détails et qui s'enchaîne avec les péripéties concernant le quotidien et l'évolution du personnage central. En fait, le personnage évolue vers l'écriture, par ou dans le livre. C'est que les romanciers nous présentent plus de scènes d'écriture que des scènes de quotidien : le « fait-écriture » l'emporte alors sur « l'écriture des faits ». D'ailleurs, les scènes de famille, les discussions chez Tremblay, chez Godbout ou chez Roy ont pour sujet l'œuvre et son écriture.

Dans ces œuvres, le personnage-héros est souvent celui qui assume le rôle du narrateur : il est ainsi un écrivain, un théoricien, un critique pénétré des mécanismes de l'art (Jean Le Maigre, François Galarneau, Alice Soissons, par exemple). L'œuvre résulte alors d'un double discours corrélatif à la fraction du « je », sujet de l'énoncé et de l'énonciation à la fois. Mais cette division ou coupure est fonctionnelle dans la mesure où elle informe des « coulisses » (l'intériorité, le dedans, l'arrière-fond) du récit et cautionne sa dimension esthétique (l'extérieur, la présentation). Nos écrivains illustrent cette conception de l'écriture selon Gabrielle Roy²⁰¹ : « se partager en deux pour ainsi dire : un qui tâche de vivre, l'autre qui regarde, qui juge... » (Deschambault, 219). Cette dualité relève d'une exigence purement littéraire qu'Hubert Aquin met en valeur en insistant sur la duplicité de son narrateur et son mouvement binaire entre les « dessous » et les « surfaces ». L'enchâssement et la mise en abyme (récit à l'intérieur du récit) servent donc à une finalité illustrative qui célèbre l'écriture et relèvent de la pratique moderne de la littérature.

S'écartant du réalisme, le roman québécois moderne prend un tournant autoréflexif où le propos narratif se recoupe avec le fil conducteur de la fiction. Le récit est de fait l'objet de l'énonciation. En effet, le métarécit ou le discours méta-diégétique est le principe d'une écriture hétérogène qui défait la vision monolithique du roman. D'ailleurs l'intérêt porté sur les enjeux formels, le dévoilement de l'histoire dans sa phase embryonnaire ainsi que

²⁰¹Nicole Bourbonnais constate à ce propos : « Avec le choix narratif de la première personne, apparue dès *Rue Deschambault*, naît un personnage duel dont une moitié a pour mission d'observer et de commenter les faits et gestes de l'autre moitié, chargée de servir d'exemple. » Cf. Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix, *Voix et Images* / 46, automne 1990, p.104

l'extraction de la narration de son cadre conventionnel nous amène dans l'orbite du méta-textuel.

« J'écris » ou « je suis en train d'écrire », quoi, comment, pourquoi, voilà l'axe principal des dires des personnages, axe autour duquel tourne le procès narratif qui devient dès lors un objet de discours indépendant et un phénomène analysable sous les divers angles du roman. De la première personne le récit passe à la troisième et le narrateur s'identifie au « romancier pseudo-créateur » (Prochain, 91) qui examine ce qu'il est en train de composer. L'écriture entre donc en jeu avec le vécu du narrateur qui se « dépersonnalise » et se fait « un masque » pour écrire (Prochain, 69-70).

De fait, l'écriture est un événement dont la fréquence s'étale sur l'ensemble du texte. Dans cette perspective, *Prochain épisode* se distingue surtout par son ouverture et sa clôture qui sont consacrées à l'événement scripturaire de telle sorte que « la fabrication du roman se met en scène »²⁰². En fait, le narrateur évoque ses personnages, son intrigue et parle de « l'ambition d'originalité » (92), etc. Ainsi il marque de nombreuses pauses vouées à l'écriture de telle sorte que le récit est freiné au profit du développement et de la progression d'un « récit secondaire », celui de l'écriture. La digression très récurrente dans le texte d'Aquin n'a pour autre sujet que l'art romanesque et la relation non négligeable du livre avec son contexte littéraire et historique.

L'écriture autoréférentielle révèle certainement le rapport qu'entretient le narrateur avec son activité et avec la matière de son discours. En effet, le narrateur nous décrit le déroulement de la rédaction et la manière de relater les péripéties de son intrigue. Mais c'est une action qui semble l'emporter sur les autres actions comme on le voit avec le narrateur aquinien qui, malgré la perte des commandes de l'histoire (et aussi de l'Histoire), « n'en cesse pas pour autant de vouloir écrire » (Prochain, 72).

C'est que l'écriture reste le seul fait qui compte pour pouvoir réparer toute perte. On voit alors ce narrateur qui s'« abandonne à la course effusive des mots » (Prochain, 110) dans l'espoir de rattraper le temps perdu. Il en va de même pour la narratrice de Soucy qui nous dit : « Je ne sais combien de temps j'ai pu écrire à toute vitesse et le cœur en chamaille (...) mais je dus remplir une douzaine de feuillets d'un coup sans m'arrêter » (La petite, 128) Rendre compte du processus de l'écriture semble être la seule possibilité de donner au narrateur le rôle du personnage actif puisqu'il convoite ou revendique l'écriture comme une véritable action.

²⁰² Françoise Maccabée Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, les presses de l'université laval, Québec, 1978, p.11

Le récit du fils Courge relève dans ce sens du genre métadiégétique. Son histoire, celle qu'il raconte, est justifiée par les circonstances de sa narration. La narration est fondée sur « une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction *explicative* (...) le plus souvent la curiosité de l'auditoire intradiégétique n'est qu'un prétexte pour répondre à celle du récit. »²⁰³

b- Intérêt à la réception :

Dans la littérature dite postmoderne²⁰⁴, on note l'étroit rapport qui se tisse entre la réflexion sur la production de l'écrit et l'intérêt porté sur les mécanismes de sa réception. En rédigeant, l'auteur procède également à l'interprétation littéraire de son œuvre à la manière d'un critique. Ainsi, il propose au lecteur un mode d'écriture et de lecture de ses théories. Le lecteur et son « horizon d'attente » ont une présence objective comme le note le narrateur d'Aquin : « Ainsi mon livre à thèse n'est que la continuation cryptique d'une nuit d'amour avec toi, interlocutrice absolue à qui je ne puis écrire clandestinement en m'adressant à un public qui ne sera jamais que la multiplication de tes yeux »(Prochain, 70)

Le destinataire potentiel est la fois le pays et les citoyens qui se confondent et se multiplient dans l'interpellation du narrateur où l'on voit s'exalter l'amour et la quête de communion. F. Maccabée insiste sur cet aspect dans sa lecture de *Prochain épisode* :

*Il est au sujet de l'implicite volonté de « conjonction » de la part de celui qui écrit avec celui qui le lit, des propos d'Aquin de grave portée. L'écrivain y entretient de son rôle le lecteur de ses œuvres, après avoir eu souci d'établir que la littérature ne s'arrête pas à l'écriture mais inclut le rapport écriture/lecture. L'attente est exigeante puisque le lecteur, convié par le truchement d'un roman à une célébration, reçoit mission d'officier à la cérémonie de telle manière que son propre investissement affectif et intellectuel soit en étroite corrélation avec celui du romancier.*²⁰⁵

En outre, l'écrivain montre qu'il est conscient des particularités de son ouvrage en considérant la page comme une « blanche caravelle »(La petite, 171), métaphore d'un champ vierge ouvert à l'aventure et à la conquête, par exemple la conquête symbolique du

²⁰³ Genette, *Figures III*, op.cit., p. 242

²⁰⁴ « Le postmodernisme ne définit pas une période historique mais plutôt une mutation dans la mentalité culturelle de l'humanité, un changement profond dans les différentes sphères de la cognition humaine. Ce changement consiste en une rupture avec la tradition dont résulte une nouvelle légitimation du monde(...) La soif de pouvoir et le projet de transmutation des valeurs – combat mené contre la métaphysique des lumières – sont des postulats chers aux représentants du postmodernisme. » Salavastru, op.cit., pp.49-50

²⁰⁵ Maccabée, op.cit., p. 7

lectorat. La question de la réception est donc traitée en rapport avec l'ambition d'aller vers une piste neuve, sans oublier la notion du plaisir chère à la littérature moderne. En effet, la créativité littéraire est associée à un plaisir intellectuel que l'écrivain trouve et qu'il tend à transmettre à son lecteur. L'originalité n'est donc pas « un idéal de preux (ou) le Graal esthétique qui fausse toute expédition » (Prochain, 92) mais c'est le sens de l'investissement de l'écrivain et le préalable pour attirer le lecteur. En fait foi la déclaration de principe de François Galarneau :

Je vais être constructif. Je vais me fabriquer une lectrice idéale, une fille comme dans la publicité, avec des yeux marrons et des seins gros comme son nez ; elle sera mon confessionnal, mon psychanalyste, ma silencieuse, ma dévoreuse, je lui apprendrai la saleté. Elle boira mes mots comme si c'était du Pepsi glacé, elle sourira, deviendra généreuse comme un enfant de cinq ans. Ils m'ont parti dans l'écriture comme un sacrement de hors-bords aux régates. Je vais les éclabousser. (Galarneau!, 147)

Le portrait de « la muse » paraît être corollaire de l'évolution de l'esprit et du goût : le modèle raconte une appétence dissidente (« je lui apprendrai la saleté »). Ainsi, il confond par métaphore in absentia la « lectrice idéale » et l'œuvre produite, les deux étant de la création de l'auteur.

Par ailleurs, étant le premier lecteur de son livre, le narrateur marie sa vision à celle de son destinataire. Cette idée est récurrente chez le narrateur de Gérard Bessette : « Mais je me demande pourquoi je note ces détails. Est-ce qu'il me répugne de poursuivre mon récit ? La suite, il est vrai, manque d'attrait. Peu importe. Il faut y passer » (Le libraire, 26). Jodoin recourt ici à un ton narquois qui met en question la valeur de l'écriture et de l'action. Ainsi il évite au lecteur d'être pris au piège du jeu romanesque, car dans ce discours il est question de la manière du narrateur qui sombre dans l'insignifiance. Aussi ne prend-il pas son lecteur pour complice de cette manœuvre.

Mais l'écrivain est aussi soucieux de l'intelligibilité de son texte. D'où les pauses qui peuvent être conçues pour établir une connivence ou une complicité entre l'auteur et le lecteur et dans ce cas l'écriture se tourne vers son propre mode d'emploi, elle s'explique. Ce procédé est surtout répétitif chez Gaétan Soucy : « Mais ici je dois marquer une pause pour expliquer quelque chose (...) » (La petite, 85). Le souci de précision est net chez cet écrivain qui ne se laisse pas « aller à écrire n'importe comment » (La petite, 142) et tend à justifier toute trace de subjectivité lorsqu'il nous dit : « je garrochai, c'est le mot » (88), en insistant : « je pèse mes mots » (107). Ainsi, on remarque que les manières, le lexique et les tournures employés représentent un vaste champ d'expression nécessaire à la compréhension de l'œuvre, d'où la pluralité des adresses directes aux lecteurs.

Par delà, l'auteur sécurise « l'horizon d'attente » en fournissant au lecteur des signaux qui lui permettent de comprendre ses intentions, de saisir le schéma de l'œuvre pour l'attirer à poursuivre la quête et à atteindre la *fin*. Ainsi, *Le plaisir du texte* dont parle Roland Barthes est vérifiable et garanti dans la littérature québécoise car « le romancier actuel redonne au lecteur le goût de s'évader à la faveur d'une histoire rondement menée, le goût aussi de s'identifier à des héros hors du commun certes, mais humains dans leurs réactions et leur appréhension du monde. Le roman n'en reste pas moins tributaire d'une modernité véritablement maîtrisée qui instaure dans le pacte de lecture une complicité, fondée sur l'allusion, le clin d'œil, voire la parodie. »²⁰⁶

En fait, selon les postulats d'Emberto Eco, en travaillant à déchiffrer le message, le lecteur coopère d'une façon ou d'une autre avec l'auteur et l'achèvement de la lecture pourrait impliquer recommencement, suite et approfondissement : l'esprit du lecteur est constamment gagné et excité quand l'œuvre est conçue comme un double projet d'écriture/lecture. Car cette écriture est en somme conçue à la façon d'un tableau pictural qui « exclut la vision privilégiée, univoque, frontale, et incite le spectateur à se déplacer continuellement pour voir l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation. »²⁰⁷

Une écriture ouverte pour l'Homme : ceci est le principe de fond chez tout écrivain québécois. En effet, dans le for intérieur de chaque protagoniste existe l'Autre dont la reconnaissance objective s'exprime par divers moyens. L'omniprésence de l'oralité chez Gaétan Soucy, chez Blais ou chez Godbout étale la portée du discours sur les hommes en général et permet de les unir en une même entité capable d'affronter et de réussir. Tel est le sens de la fable des *Têtes à Papineau* qui semble bâtie sur la maxime : « un homme averti en vaut deux ». L'opération de séparation entreprise sur « l'être double » est pratiquement un passage à une identité unifiée qui incarne l'Homme universel. De même, on note la dimension dialogique du discours romanesque où le monologue même est une interpellation du lectorat (Aquin), où l'exposé frôle le dialogue (Beauchemin) et où les adresses au lecteur sont directes (Soucy, Godbout). Dans *Salut Galarneau !*, le protagoniste-écrivain implique franchement ses destinataires en faisant de son cas un échantillon servi « au profit de (...) lecteurs et lectrices qui se trouvent sûrement nombreux comme des poux dans une telle situation » (Galarneau !, 131). En tissant des rapports étroits avec chaque personne, le livre est décrit comme communication d'expansion planétaire pour le grand réseau de relations et d'échange qu'il véhicule.

²⁰⁶ Piccione, op.cit., p. 343

²⁰⁷ Eco, op.cit., p. 20

Ainsi l'égoïsme, le culte de soi ou le repli sur son être qui s'expriment dans l'éloquente formule de nombrilisme énoncée par l'héroïne de Ducharme : « Je suis le nombril du monde » (L'avalée, 91) ne pourront pas tenir bon la rampe. En effet, l'égoïsme de Bérénice sera éradiqué par un vertigineux tourbillon d'altérité lorsque la vie pour soi sera perçue comme insupportable. Bérénice connaît l'ennui et entreprend d'écrire pour en débarrasser toute âme solitaire :

Je suis de ceux qui brûlent pour se répandre sur toute l'étendue du ciel, comme l'azur (...) j'aurai un grand canon et je chasserai l'ennui jusqu'à ce que je tombe morte. (L'avalée, 69)

La métaphore de la propagation qui insiste sur l'étendue du livre hors des frontières spatio-temporelles rejoint celle de l'arme pour illustrer la puissance réformatrice de l'écrit apte à modifier l'atmosphère psychique du lecteur, à changer son état d'âme et mental.

L'écrivain québécois comme l'illustre François Galarneau considère désormais l'isolement comme preuve d'un individualisme mesquin, d'où son malaise et son auto-culpabilisation, ayant honte comme s'il avait fui « le Titanic » (Galarneau!, 132). Le déchirement intérieur se manifeste dans la dislocation du narrateur, d'où le partage entre l'univers intime et l'extérieur : « on se fait du mal à être prisonnier et gardien tout à la fois » (131) Le conflit des instances régissant l'être du protagoniste va conduire à l'invention d'une correspondance écrite régulière. Cet échange fictif montre que le vide est insupportable et que la place de l'Autre demande d'être comblée. Cela veut dire que la rupture définitive avec l'autre ou sa négation s'avèrent impossible : L'égo se trouve paralysé devant la valeur de la communication jugée comme une nécessité. Le rétablissement du dialogue et le renouement avec l'autre, le destinataire présumé et indispensable que ce soit à l'existence de l'écrivain ou dans la genèse de son œuvre, sont des urgences instantes et incontournables. François, de nature sociable, se rend alors à un appel d'ordre vital qui l'incite à la fréquentation. Ainsi, la matière du barrage est remplacée par des livres, d'où le démarrage d'un mécanisme de communication transparente et efficace :

Au fond, ce qui serait honnête, ce serait de remplacer le mur de ciment par un mur de papier, de mots, de cahiers : les passants pourraient lire ou déchirer, et s'ils déchiraient mes pages nous serions enfin face à face. (Galarneau!, 137)

La transformation du mur en ouvrage lisible va de pair avec la transfiguration de l'écrivain : dorénavant il s'expose ! L'extraversion s'avère en fait inhérente à son activité même qui est pratiquée à l'attention des autres et qui ne s'accomplit que par leur contribution : leur jugements, leur critiques, leur conseils... L'écriture ou l'expérience de

François Galarneau rejoint par cette initiative la poétique de l'ouverture qui suppose une « collaboration *théorique, mentale* »²⁰⁸ de la part du lecteur selon Umberto Eco, dans la mesure où « les œuvres « ouvertes » *en mouvement* se caractérisent par une invitation à *faire l'œuvre* avec l'auteur.»²⁰⁹

De la même manière, Beauchemin nous propose une fable sur l'évolution du sauvage à la civilisation. Ses personnages sont retenus loin de la société, se nourrissent, se baignent et couchent comme les bêtes ; ils lisent leur avenir dans le déchiffrement des astres et de la « Déesse Lune » sans pouvoir pour autant faire partager aux Autres leurs notions ou leur système alphabétique d'écriture et de lecture. Les « jouvenceaux, les doctes, les infirmiers » autant que l'hôpital, la douche et le miroir sont des rudiments étrangers au fils Courge qui ne sait même pas comment il s'appelle ! C'est grâce au contact avec les villageois que ce novice apprendra que son père avait un nom et lui aussi, par voie de conséquence, qu'il découvrira les sentiments et la Femme, qu'il verra son reflet sur une glace, qu'il saura ce que c'est qu'un médicament et qu'il apprendra de nouveaux mots. C'est enfin la prison, symbole de la société, tout entière en fusionnement, qui permettra au héros de Beauchemin d'entrer en parfaite maîtrise de soi et de la langue pour que son esprit s'éveille sur l'intérêt du voisinage humain : « Et peut-être étais-je moi-même une sorte d'insecte rapporteur, cherchant en ce monde à se lier à sa société de semblables afin de lui fournir contribution. »(Le jour, 60-61)

Par conséquent, l'avalanche de questions que ce personnage pose interpelle directement le lecteur et pique sa curiosité pour qu'il se mette à la recherche d'une réponse, vivifiant une réflexion prise en charge par les deux instances : l'émetteur et le récepteur. *Le jour des corneilles* développe toute sorte de sujets : métaphysique, scientifique, philosophique, épistémologique, anthropologique... Dans la soif de connaissance manifestée par le héros, le livre peut même être lu comme une anthologie des questions encore sans réponse. Son écriture est résolument rattachable à l'esthétique ouverte qui « substitue à un monde ordonné selon des lois universellement reconnues, un monde privé de centres d'orientations, soumis à une perpétuelle remise en question des valeurs et des certitudes. »²¹⁰ Ainsi, dans une perspective d'éclectisme, il se demande qui il est au juste, où se terre l'amour, où vont ensuite les morts et quel est les sens de leur chagrin,... suscitant une quête ontologique universelle.

²⁰⁸ Umberto, op.cit., p. 25

²⁰⁹ Ibid., p. 35

²¹⁰ Ibid., p. 22

Père, toi qui vécus, dis-moi ! Sous cieux et sur terre, qui sommes-nous véritablement ? Oui, quelle sorte de bête est donc l'humanité ? Et d'où vient que, lorsque les soirs paraissent, notre casque s'embue de la songerie de ces choses-là, ci-devant l'immensité nombreuse des astres en cieux ? (Le jour, 25)

La multiplication de l'interrogation directe fait pendant à l'étendue des intérêts. L'élargissement de la portée de la requête est perceptible dans le double espace concerné : « sous cieux » et « en cieux » dont l'harmonie phonique suggère deux adjectifs synonymes « soucieux et anxieux », ce qui semble bien l'état de l'Homme devant ces équations irrésolues. Bien plus, la présence de l'indéterminé (« cieux, terre »), du général ou du vague (« ces choses-là »), de l'ambiguïté (« Père ») et du champ lexical de l'astronomie qui sous-entend le surnaturel renvoie à la perdition de l'homme dans un espace clos ou dans un cercle infernal. En fait, l'auteur laisse entendre que la vérité reste l'objet d'une quête ouverte, une ouverture propre à nos jours. En effet, « cette tendance à l'ambigu, à l'indéterminé, reflètent un état de crise de notre temps ; on peut aussi considérer que les poétiques de l'œuvre ouverte expriment les possibilités positives d'un homme ouvert à un perpétuel renouvellement des schèmes de sa vie et de sa connaissance, engagé dans une découverte progressive de ses facultés et de ses horizons. »²¹¹

Ainsi, l'écrivain québécois procède à l'annihilation du système clos qui propose des vérités inviolables et qui laisse l'homme en deçà des variantes infinies que son être et sa nature impliquent. L'écriture s'attache de ce fait à libérer ce même être d'une conception consacrée à la démonstration de ses limites (mort) et à créer une nouvelle approche qui célèbre son caractère infini (vie) : « La vraie religion doit être non pas une méditation de la mort mais une méditation de la vie. » (La petite, 117) Le domaine de la croyance fondé sur des préceptes utopiques doit céder la place à l'exercice libre de la pensée qui relativise l'opinion toute faite, dominante et officielle pour relancer l'humanité dans ses horizons de perception inachevée et continuelle.

Cette écriture qui motive, qui provoque et qui touche chaque lecteur fait de l'interrogation le moyen de faire basculer l'ordre établi. Car celui-ci est statique et défavorable au développement humain et à ses besoins et ses tendances renouvelables. Elle se révolte contre l'adhésion aux enseignements dogmatiques et relance un processus de recherche conforme au sens de progrès. La narratrice de Soucy pense que « La terre serait plate si personne ne se pose des questions dessus » (La petite, 79). Il s'agit donc de bouleverser les anciennes certitudes maintenus par les instances de pouvoir, et qui servent en termes de

²¹¹ Eco, op.cit., p. 32

réciprocité à les légitimer, afin de libérer l'Homme de la servitude. Le Monde et la Vie, aussi plurivoques et larges que leur signification semble inaccessible, se résument dans les schèmes du pouvoir, lui-même « schème transcendantal ». Ils sont dès lors l'objet d'une méditation et d'un examen qui tendent à cerner ce schème dont la puissance sémantique et référentielle n'est due qu'à son aspect pluriel et élusif :

Je ne sais pas à qui appartient l'univers, à quel maître je dois obéir. Je ne sais pas d'où me vient la vie, à quoi il faut qu'elle serve. Je ne sais pas contre quoi doivent s'adresser mes armes, contre qui. (L'avalée, 206)

L'écriture a pour but d'impliquer le lecteur dans cette opération de questionnement qui envisage d'embrasser un autre univers défini par l'interaction incessante entre deux pôles qui bâtissent ensemble. Le discours monologique et le rapport vertical sont abolis au profit d'une réaction psychoaffective et intellectuelle attendue du lecteur face à une multitude de significations exigeant de lui des lectures renouvelées et des interprétations diversifiées. Enfin, écrit conformément aux attentions des autres dans une très large mesure, le livre instaure un lien solide entre les deux côtés et élargit son terrain de réception de ce fait à l'ordre universel. Son rayonnement est alors coefficient de la notoriété de l'auteur :

Et à présent je voulais être moi-même ce livre chéri, cette vie des pages entre les mains d'un être anonyme, femme, enfant, compagnon que je retiendrais à moi quelques heures. Y a-t-il possession qui vaille celle-ci ? Y a-t-il un silence plus amical, une entente plus parfaite ? (Deschambault, 218)

L'identification entre le livre et son auteur est à l'origine de la fusion et de la complicité entre lui et le lecteur. En fait si, « le livre prétendrait être un monde en fusion continue, qui ne cesserait de se renouveler aux yeux du lecteur.»²¹², cela veut dire que le secret ou le pouvoir de l'écrivain est dans son style qui est délibérément surchargé de signes qui excitent l'imagination du lecteur et le retiennent à l'infini.

La littérature fait la culture et celle-ci fait à son tour l'homme. Tel est le postulat des romans parus dès les années soixante, occupant un espace considérable dans la réflexion de l'écrivain sur sa création. En fait, contrairement au pouvoir qui maintient l'obscurantisme, la littérature convoite la réforme et l'épanouissement par la voie de la culture. Effectivement, l'écrivain se bat et en même temps fournit aux autres le moyen de se battre pour des notions que le pouvoir a vendues ou étouffées : un mot, une langue, une liberté, une histoire et une vie que le lecteur ne pourrait chanter, espérer ou retrouver ailleurs. De

²¹² Umberto Eco, op.cit., p.27

fait, quand le pouvoir se désagrège impuissant et vaincu, la littérature ouvre devant l'homme de nouvelles horizons, dans l'optique de la modernité notamment. Car les innovations lexicales, l'élégance des formules, la poéticité du discours et les empreintes de l'habileté représentent dans ces œuvres les jalons du monde envié.

Plusieurs sont les expressions qui relatent la spontanéité et l'innocence, l'indifférence et la témérité de ces scripteurs avides de vivre et d'atteindre un avenir.... La maîtrise de l'art écrit convie alors le lecteur à reconnaître leur talent et à admirer autant leur style que leur plume "juvénile" qui sait dire sans paraphraser, qui juge ce que l'adulte évite même de nommer et qui aborde ce que les autres laissent de côté. Ainsi, la subtilité qui distingue le discours littéraire se révèle la véritable caution de son impact, et par conséquent de la maîtrise de l'écrivain.

Mieux encore, le discours de l'intellectuel se montre expansif, donc opérationnel : chaque scène décrite dans ce domaine établit le dialogue, interagit avec la vie des autres, adoucit une domination ou suggère une solution. C'est ainsi que l'écrivain québécois commence à acquérir un prestige immense à partir des années soixante, devenant le porte-parole de la communauté, son guide en s'attribuant la fonction et l'importance allouées au prêtre dans la société rurale et classique. Partant, le succès littéraire permet de conclure que le Québécois est capable d'inventer son destin et de façonner à sa manière le monde dans lequel il entend évoluer et réussir.

II- REVOLUTION/TRANSFORMATION DU CHAMP CULTUREL

La production d'un discours novateur marqué essentiellement par la révolution au niveau des formes constitue la base du prestige acquis par l'écrivain. D'abord, l'innovation inscrit l'écrivain dans le courant de l'actualité : ensuite, c'est elle qui distingue la littérature et la crédite d'influence. De ce fait, la conception de l'œuvre peut-être considérée comme une réaction contre le passéisme qui est la première caractéristique du pouvoir dominant prônant l'immuabilité.

En effet, le langage des personnages autoritaires se donne généralement comme le meilleur exemple d'un discours qui sert à légitimer le pouvoir, à fortifier son établissement, à le stabiliser, voire à le pérenniser, et surtout à écarter tout germe de contestation. Dans ce sens, on note que le discours assoit le pouvoir du locuteur par la déclaration des sanctions et l'énonciation des menaces : « Tu iras à l'asile, Jacob, si tu continues, mon vilain, t'as pas honte, t'as donc pas de cervelle, seulement des dents pour mordre ? » (Manuscrits, 85)

Ainsi, le pouvoir décisionnel s'exalte notamment dans un discours qui exprime la dévalorisation de l'autre. Notre remarque va dans le même sens que la théorie de Barthes : « j'appelle discours de pouvoir tout discours qui engendre la faute, et partant la culpabilité, de celui qui le reçoit. »²¹³ De même, les gronderies et les remontrances de Grand-Mère Antoinette représentent un véritable mode d'empêchement : « Je suis là, c'est moi qui commande ici !(...) je suis la seule personne digne de la maison(...) »(Une saison, 8) Imposant sa mentalité, son omniprésence et ses mœurs, ce personnage formule un discours qui ravale les autres et qui établit son élévation et son règne.

Pareillement , le champ lexical de la faille note, dans le texte de Soucy, la tendance à laisser les enfants dans l'obscurantisme, à les empêcher de saisir la signification du monde ou de comprendre son secret : « Aiguillonnés par des allusions, en fait des bribes de phrases glanées dans les paroles de père »(La petite, 32) Une anecdote hermétique, un énoncé lacunaire, voilà ce que dispense un initiateur dont le but, loin d'être éducatif, est destructeur. Destructeur de l'autonomie, de la faculté de penser et de la disposition à évoluer chez ses enfants.

En effet, la vision traditionnelle du monde coïncide avec les « histoires (...) imparfaitement intelligibles »(La petite, 25) que le dominant tient à diffuser et que le protagoniste considère comme inutiles, démodées ou rebattues. Incompatibles donc avec l'esprit nouveau, étant l'émanation du dogmatisme et de l'orthodoxie, les récits qui glorifient le monde du pouvoir et qui consacrent son détenteur connaîtront leur irrévocable dissolution dans la nouvelle formule diégétique qui renverse tous les schémas statiques.

Partant, en signalant les défauts dans la méthode de transmission, l'invalidité de la formulation ou du style, les défaillances dans l'expression et surtout « l'impuissance narrative » du dominateur, l'écrivain québécois suggère que ce personnage est incapable de séduire ou de construire car son discours ne vise ni le récit en soi ni le récepteur du message. Cette faiblesse concède alors la prérogative et la propriété artistiques aux narrateurs qui prévoient de fournir au lecteur une conception modelée et des techniques ajustées qui reflètent la quête de changement ou une autre conception du monde.

C'est d'ailleurs dans cette optique que ces écrivains modernistes désacralisent le passé et la tradition en attribuant à leurs protagonistes-scripteurs des récits à la marge des canons, où se déploient en priorité la structure composite et la langue fantaisiste. La pratique du roman moderne leur permet l'élaboration d'une littérature panoramique contraire aux conceptions

²¹³ Barthes, op.cit., p.11

figées ou arriérées et au discours austère et univoque, reflétant ainsi l'orientation d'une époque fluctuante.

1- Tendances insolites

a- L'antihéros :

Récusant les règles du genre et s'inscrivant aux antipodes de l'esthétique classique, l'écriture se révèle chez Aquin, Godbout, Blais et les autres porteuse d'une veine révolutionnaire et signe la rupture avec la tradition. En fait, elle cultive le ridicule et l'absurde par ses procédés et elle parodie la réalité par ses "topoi" et ses personnages. Dans ce sens, l'antihéros apparaît dans la littérature québécoise comme l'incarnation de la marginalité et du divorce d'avec le conventionnel. Or ce type de personnage déçoit et en même temps exalte. La jeune révoltée de Ducharme finit en personnage mesquin, traître et lâche quand on constate son incapacité à affronter la mort :

Je leur ai raconté que Gloria s'était constituée d'elle-même mon bouclier vivant. Si vous ne croyez pas, demandez à tous quelle paire d'amies nous étions. Ils m'ont crue. Justement, ils avaient besoin d'héroïnes. (L'avalée, 379).

Toute l'ironie dans ce passage réside dans cet écho inversé entre le nom propre et le nom commun pluriel qui clôt le roman, puis entre l'action et sa considération qui se renvoient dos à dos. En effet, le sacrifice de l'amie par la narratrice note le mépris de celle-ci à l'encontre de toutes les valeurs de l'héroïsme. Le passage abrupt du discours narrativisé au discours direct et de celui-ci à la narration – en parallèle avec le passage de la deuxième personne du pluriel (« vous ») à la troisième (« ils ») – tourne en dérision les idées rebattues et le stéréotype. Ce jeu sur les pronoms devient plus intéressant quand il rejoint l'opposition entre le singulier et le pluriel, le « je » et le « vous/ils », ce qui renforce la valeur ironique de l'adverbe « justement ». Cet adverbe ne modalise pas uniquement la dernière phrase de l'œuvre mais il donne aussi à l'ensemble de l'ouvrage un ton persifleur. D'ailleurs, l'aspect polyphonique de ce fragment laisse entrevoir la voix de l'auteur et la mise en question d'une vision idéaliste.

Mais une telle scène, dégagée du modèle traditionnel, rejoint l'aspect singulier que Ducharme veut confirmer dans le caractère de sa narratrice. Ainsi, cette fin exprime une réaction contre « l'agression de la culture, de l'écriture reçues » selon Marcotte. En fait, « inventer une écriture, ce sera dresser l'agression personnelle contre l'agression commune

(...) Ce sera aussi, à la limite, *épuiser* cette double agression, cette double violence, et c'est ce qui se passe dans *L'avalée des avalés* où Bérénice, en tuant Gloria — Gloria, la guerre, l'agression, la violence —, s'élimine elle-même comme contre-violence. Ainsi finit le personnage, ainsi finit le roman. Combattre la culture reçue, c'est participer de cette culture, puisqu'elle se définit par la violence, le combat ; et toute victoire sur l'héritage culturel ne peut qu'entraîner la mort du sujet. »²¹⁴

De fait, la littérature de la Révolution Tranquille met en scène des personnages qui frappent par leur désaccord avec le type ordinaire ou avec le quotidien et la quête du sens tombe sous les affres du non-sens. A ce propos on peut faire référence au porte-parole de Gérard Bessette, Hervé Jodoin, qui est un personnage à la Camus. Son comportement, ses principes et ses paroles ressemblent à ceux de Meursault.²¹⁵

En effet, « ça m'est égal » est le refrain par lequel le vendeur des livres à Saint-Joachim témoigne de son indifférence vis-à-vis d'une vie qu'il a de la peine à supporter. Sombrant dans l'alcool, soucieux uniquement de « tuer le temps » et de gagner son pain, ce personnage attire non seulement par son caractère saugrenu et par son errance mais surtout par son discours, très souvent intempestif ou déplacé. Ainsi

*Anti-héros, si l'on veut, Jodoin : en ce qui s'oppose, point par point, au héros, et qu'il doit combattre sans cesse la puissance – celle de son propre langage – qui risque à tout moment de le renverser, de faire de lui un héros, un sauveur. Meursault n'a pas à soutenir un tel combat ; il est, comme le note Barthes, hors du Temps, de cette « puissance dérivante, porteuse d'Histoire »*²¹⁶

Jacques Godbout va plus loin dans *Les Têtes à Papineau* où le sérieux avoisine le burlesque et où la plus véhémente critique adressée au réel émane de l'aspect comique des personnages : « Nous ne ressemblions à personne. Personne. » (Les têtes, 38). La salle d'opération n'est en fin de compte que le symbole d'un Etat en dislocation. Mais l'avenir de ce pays dépend du sort de François et Charles qui ne parlent que pour s'amuser et qui, surtout, abandonnent leur intérêt à une tierce personne, le docteur, qui n'est pas en vérité garant de légitimité. Cet aperçu concorde avec les théories bakhtiniennes sur le héros dans le roman moderne :

²¹⁴ *La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Biais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme*, op.cit. p.70

²¹⁵ En comparant les premières lignes de *Le Libraire* et de *L'Etranger*, Gilles Marcotte remarque : « Première personne, passé composé ; phrases brèves, sèches, écartant soigneusement toute marque d'émotion. Les deux textes s'écrivent sur le ton du constat, et le « Ça n'avait pas d'importance » de Bessette claque visiblement le « Cela ne veut rien dire » de Camus. Le romancier de *Le Libraire*, de toute évidence, n'était pas victime d'une réminiscence fortuite ; il cite Camus, comme il avait cité Balzac, Jules Romains et Gabrielle Roy dans *La Bagarre*, comme il citera Claude Simon dans *L'Incubation*. » Ibid., p. 46

²¹⁶ Marcottes, Ibid. p. 47

*Le comique a détruit la distance épique. Il s'est mis à explorer l'homme en toute liberté, familièrement, à le mettre sens dessus dessous, à dénoncer la divergence entre son apparence et son tréfonds, entre ses possibilités et leur réalisation. Une importance dynamique est introduite dans la représentation de l'homme : la dynamique de l'incompatibilité et de la discordance entre ses divers aspects. L'homme a cessé de coïncider avec lui-même et, partant, le sujet du récit a cessé de relever l'homme tout entier. De toutes ces incohérences et discordances le rire tire avant tout des effets comiques.*²¹⁷

Certes, l'ironie est mordante mais la minimisation d'une question importante à travers la fable et le discours, en apparence superficiel, des « patients » jette la lumière sur le fossé qui se creuse entre le Québécois et son environnement. L'image héroïque du personnage se dérobe alors au profit des tendances satiriques et le protagoniste au même titre que l'écrivain est détenteur d'un nouveau mode de pouvoir. C'est que l'action cède la place à l'humour noir dans un discours romanesque où le héros, « démuni et dénudé »²¹⁸, n'a plus d'image idéale. La substitution des personnages prive le lecteur de la possibilité de s'identifier au personnage principal et de trouver en lui son guide et ses repères. Dans *D'amour, P.Q.*, l'écrivain s'identifie à son « héros », glisse dans sa peau et vice-versa comme on le voit avec « l'auteur Thomas (qui) devient littéralement autre, étranger à lui-même. La fragmentation de l'identité va chez lui jusqu'à la démultiplication à l'infini. Thomas s'identifie d'abord à Imroul, puis à Justman, personnage justicier des bandes dessinées américaines, ensuite à un Tarzan moderne à moto et, pour terminer, il prend dans l'«Act Three» une multiplicité d'identités d'emprunt, la forme et la voix de tout le monde et de toute chose »²¹⁹. En témoigne ce morceau discursif où l'un répond à la place de l'autre : « - Thomas ! – oui Marielle ! dit Justman d'un ton sérieux » (*D'amour*, 74). Ces personnages ne sont au final que la voix ironique de Godbout comme le montre la polyphonie et l'antiphrase dans la qualification apportée ici au « ton ».

En outre, cette interversion imprègne la composition de la diégèse et intervient dans sa progression, permettant à l'écrivain de manipuler à sa guise le lecteur ainsi que son personnage. De fait, celui-ci n'est qu'une marionnette privée de décision dont on complique la tâche, de façon à lui rendre la mission impossible. Il en va de même pour le narrateur aquinien qui confirme vouloir jouer du sort de son « délégué de pouvoir », oubliant qu'il se conforme lui-même à ce rôle en fin de compte :

²¹⁷ *Esthétique et théorie du roman*, op.cit. p. 469

²¹⁸ André Renaud, « Jacques Godbout romancier : Le voyage, le dragon et l'Amérique », *Voix et Images*, vol. 5, n° 1, 1979, p. 13

²¹⁹ Brigitte Seyfrid, « Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans *D'Amour, P. Q.* de Jacques Godbout », *Voix et Images*, vol. 21, n° 3, (63) 1996, p. 551.

J'élimine à toute allure les procédés qui survalorisent le héros (...) l'ennui me guette si je ne rends pas la vie strictement impossible à mon personnage. Pour peupler mon vide, je vais amonceler les cadavres sur sa route, multiplier les attentats à sa vie, l'affoler (...) (Prochain, 8-9)

Le champ d'action est perverti, il devient interdit aux efforts de l'espion qui n'a aucune possibilité de réaliser le moindre exploit. Ainsi, comme chez Godbout, l'identification entre le narrateur et son personnage ne sert pas le statut de l'acteur mais elle concerne un motif tout à fait étranger à l'histoire. La « distraction » (Prochain, 7) est en effet le mobile d'un narrateur qui veut nous rendre compte de son « épopée déréalisante » (Prochain, 94). Autrement dit, c'est l'échec et le défaitisme du narrateur qui retombent sur le personnage et s'appliquent aussi bien à ses aventures qu'à la structure du récit.

b- Déconstruction :

Impliquée dans un courant de changement et influencée par les cultures étrangères, la fiction québécoise a fait siennes dès les années soixante les innovations littéraires apportées au modèle européen et américain. En effet, elle connaît l'avènement du nouveau-roman dont Alain Robbe Grillet, Jean Ricardou, Claude Simon, Robert Pinget, Michel Butor, Nathalie Sarraute ont posé, avec tant d'autres, les jalons en France. Ainsi, l'intertextualité avec le discours romanesque français marque la littérature québécoise qui synthétise et représente sous une forme nouvelle, avec ajouts et restrictions, le modernisme européen de James Joyce, de Virginia Woolf et de Marcel Proust et les traces du postmodernisme caractéristique du roman nord-américain²²⁰.

En effet, si l'on considère les écrivains comme les pionniers d'un tourbillon de bouleversements, la création artistique ne peut être que le support et l'illustration mêmes de ce mouvement. Ainsi, l'avant-gardisme dans l'esprit et dans le monde littéraires se déploie dans une écriture qu'on peut qualifier de « nouvelle », adaptée aux orientations de l'intellectuel. Gilles Marcottes écrit dans ce contexte :

Chez Godbout, pas plus que chez Ducharme, Blais et Bessette, le roman n'est à l'aise, sûr de lui, conquérant. Et les personnages à qui les romanciers délèguent leur propos d'écrivains, Jules Lebeuf, Mille Milles, Jean-Le Maigre, Thomas D'Amour, ou bien se débattent maladroitement dans une forme traditionnelle qu'ils n'arrivent pas à animer, ou bien critiquent et révoquent le roman dans sa pratique même, ou bien le caricaturent et le pervertissent en le livrant aux démons de l'imagination poétique.²²¹

²²⁰ Cf. Margareta Gyurcsik, RÉJEAN DUCHARME, *L'AVALÉE DES AVALÉS*, op.cit., p. 94

²²¹ *Le roman à l'imparfait*, op.cit., p. 17

De fait, un souci de modernité gouverne l'esthétique québécoise poussée dans la voie de l'innovation, mettant en œuvre un style d'écriture différent. En d'autres termes, la structure et les codes canoniques du roman en tant que récit bien fini (obéissant au schéma de début, nœud, dénouement) sont bouleversés par le rejet de la notion d'Ordre :

Je laisse les vrais romans aux vrais romanciers. Pour ma part, je refuse illico d'introduire l'algèbre dans mon invention. Condamné à une certaine incohérence ontologique, j'en prends mon parti. J'en fais même un système dont je décrète l'application immédiate. (Prochain, 14)

Ainsi, le style classique se heurte aux principes du « nouveau roman » qui se situe en rupture avec le réalisme et devient le modèle en vogue. En effet, le mouvement de déconstruction se déploie par exemple dans l'écriture de *Prochain Épisode* qui se veut un « récit décomposé » (47) ou une histoire fragmentée. Ce procédé reflète dans le texte d'Aquin le climat d'insécurité dans une vie bouleversée. Le style tout comme la narration de cet écrit reflètent l'inaptitude à se redresser et l'engourdissement du pays²²².

Le narrateur de *Prochain épisode* exploite surtout le mélange des plans énonciatifs, l'entrecroisement des plans d'action et l'effacement des limites entre le fictif et le réel. De même, les axes temporels se mêlent en faisant alterner les perspectives du passé, du présent et du futur grâce à la rétrospection et à l'anticipation. Le narrateur nous fait constater à ce propos que « l'antique sérénité de notre langue éclatera sous le choc du récit. » (Prochain, 172). Ainsi analepse, prolepse, ellipses, génèrent-elles des sursauts et des rebondissements à l'intérieur de la trame. Une telle pratique narrative se conjugue avec les jeux verbaux, la syntaxe iconoclaste : « j'en mets à faire craquer la syntaxe, je mitraille le papier nu » (14) et le langage insoumis au traitement logique du discours faisant que « L'intrigue se dénoue en même temps que (la) phrase se désarticule en éclat » (Prochain, 74) Mais faut-il noter qu'avec Aquin la déconstruction passe pour un système d'écriture « suggestif », donc signifiant, selon une logique de réinvention esthétique et historique.²²³

Par ailleurs, l'œuvre subit le choc du contexte et *Prochain Épisode* acquiert les attributs du présent et de l'avenir : « ce livre innommé et indécis comme je le suis depuis la guerre de Sept ans et anarchique aussi comme il faut accepter de l'être à l'aube d'une révolution. » (Prochain, 95). Hubert Aquin souligne l'impact de la réalité sur la littérature. De ce fait, l'incertitude, la confusion et l'indétermination qui marquent à la fois le narrateur et le récit

²²² Car « il ne s'agit pas du style au sens habituel et restreint du terme; plus qu'un phénomène littéraire, le style est, pour Aquin, un phénomène ontologique, une façon d'être » Anthony Purdy, op.cit., p. 122

²²³ L'approche de F. Maccabée va dans ce sens en suggérant : « la question qui se pose désormais au sujet du roman est de savoir si ne règne pas, sous une apparence de désordre résultant de ce qui semble liberté d'une pensée en zigzags, une œuvre unifiée », op.cit., p.12

versent dans l'anarchie, en l'occurrence esthétique et institutionnelle. Mais qui dit anarchie dit nihilisme, ce qui fait de l'ouvrage un produit essentiellement libertaire. Réjean Ducharme va dans ce sens en écrivant :

Voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre : tout détruire. Je ne dis pas nier, je dis détruire. Je suis l'œuvre et l'artiste (...) Dans un bloc de marbre il y a un buste, mais à une condition, à condition de sculpter. Est-ce clair ? (L'avalée, 215).

La métaphore du sculpteur insiste sur le degré de finesse et de créativité du projet littéraire qui n'a pour règle (« à condition ») que de défaire la règle dans un sens plurivoque.

*Attachons-nous à cette idée d'invention; nous dit Gille Marcotte, et examinons-la dans ses rapports avec le langage, avec l'écriture, puisque l'essentiel, chez Ducharme, se joue là. Est-il besoin de démontrer que la densité visible du lu et de l'écrit, dans l'œuvre de Ducharme, est particulièrement forte? Que la référence aux œuvres (de la Chanson de Roland à Lautréamont en passant par Nelligan et Rimbaud), aux genres littéraires (roman, chanson de geste, épopée), au fonctionnement de la langue (grammaire, figures de rhétorique), est, dans ses romans, plus riche de sens que la référence au vécu? Il s'agit donc d'inventer; de produire du nouveau, de l'original, de l'originel. Mais il existe deux façons de concevoir l'originel, et qui commandent des opérations différentes. La première est fondée sur le refus de l'ancien.*²²⁴

D'ailleurs, l'image du « buste » renvoie à cette forme que l'œuvre conserve mais qui est au bout de compte minée de l'intérieur. Cette conception conduit notre analyse dans le sens de la réflexion de Gilles Marcotte qui s'intéresse à ce côté « imparfait » dans la création :

*Le roman à l'imparfait, donc – et dans plus d'un sens : au sens grammatical (...) le roman comme passé, forme majeure de l'écriture occidentale et de son institution littéraire, aujourd'hui menacé de l'intérieur mais toujours présente à la fois comme tentation et limite à franchir ; et encore, le roman comme imparfait, roman de l'imperfection, de l'inachèvement, de ce qui se donne, dans son projet même, comme expérience de langage jamais terminée, interminable.*²²⁵

On note aussi que la question de l'œuvre sans repère est mise en relief à partir de la forme du texte et de l'enchaînement événementiel. Le lecteur en est d'emblée informé ce qui montre que l'auteur a pour objectif, outre la composition du récit, l'exposition des critères de sa conception. L'écrivain nous annonce que le principe de son écriture est qu'« il n'y a pas de recette ». (D'amour, 92) et la secrétaire qui traite le manuscrit se transforme en critique littéraire ayant le rôle de mentionner les spécificités et les écarts de l'œuvre. Mais sa voix est celle du lecteur classique :

²²⁴ La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Biais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, op.cit., pp.69-70

²²⁵ Le roman à l'imparfait, op.cit, pp.17-18

Aux premières pages du manuscrit c'était assez facile de retrouver son chemin mais depuis deux heures que je tape à mesure, même que je sais qu'on doit corriger...je ne vois plus si ce surhomme de plastique reste plusse mon cousin que Kaïs, Imroul de son prénom, le chameau du désert andalous... (D'amour, 92).

Le thème de l'égaré suggère sur ce plan un style d'écriture ou un schéma narratif qui complique la tâche du lecteur. En fait, le lecteur du roman québécois moderne se trouve pris au dépourvu, dans un univers où ses codes de réception sont embrouillés et renversés. On lui laisse alors le soin de remplir un espace vide dans « un roman de zappe et d'épée » (D'amour, 99). C'est dans ce sens que la dactylographe de Godbout évoque le fait de fragmenter l'écrit en employant une interjection exprimant le dégoût : « D'la marde, je saute deux pages ! » (D'Amour, 30). Le blanc et la construction brisée traduisent l'impact d'une réalité troublée ainsi que la vision d'un avenir occulté. D'ailleurs, le brouillage des pistes de lecture traduit la situation compromise du Québécois précisément dans ce contexte historique où tout semble entraver l'épanouissement. Cette interprétation peut être justifiée à partir de la défaite du héros aquinien à cause de la disparition de l'horloge et la perte des moyens de repérer le temps alors qu'il est captif de son ennemi. Le même thème est repris par Gaétan Soucy d'entrée de jeu à travers le motif de la montre sans aiguilles dont dispose le frère de la narratrice, lui-même un personnage dérangé qui finit par la défaite et l'emprisonnement comme chez Aquin.

Par contre, l'écriture de la faille est une sorte d'implication directe du lecteur, une invitation à intervenir, à agir pour décrypter l'œuvre et en traduire le sens et les visées. Cette technique symbolise alors le souhait de construire ensemble : le récepteur du message littéraire est appelé à sortir de sa passivité et à interagir avec l'écrivain en vue de participer à une action collective constructive. Enfin, le récit défait qui se réorganise est le pays en attente de remise en ordre et d'essor.

La déconstruction est perceptible enfin dans la structure phrastique désormais soumise à un usage significatif d'une typographie marquante. Dans les textes de Godbout ainsi que dans ceux de Réjean Ducharme on constate la prédominance de la ponctuation forte, la modalité exclamative et interrogative qui engendrent une syntaxe éclatée et un rythme brisé et renforcent le travail sur l'intonation et sur la prosodie. De même les tournures elliptiques, la réticence et les points de suspension donnent lieu à des phrases incomplètes et génèrent de l'ambiguïté dans un discours rebelle à toute univocité du sens. Eco soutient à ce sujet qu'« il faut éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur : l'espace blanc, le

jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestion diverses. »²²⁶

Dans *D'amour, P.Q.* de Jacques Godbout, par exemple, on note une reproduction orale de la page écrite en articulant les signes de ponctuation : « mademoiselle virgule vous trouverez ci-inclus un article très court pour le Dictionnaire des Ecritures ». En fait, il s'agit de remplacer les outils de ponctuation par les termes désignatifs qui leur correspondent : « oh bon, c'était ça, son affaire des mouches virgule et les premières pages d'un roman qu'il me faudrait en deux copies pour dimanche soir point. » Ainsi, le lecteur est invité à reconstituer l'usage habituel subverti. C'est grâce à ce procédé que l'écrivain insiste sur la place des outils de ponctuation dans la littérature moderne comme modalisateurs de discours²²⁷. Enfin, notons que cet « article » et cet ouvrage mentionnés semblent métaphoriques du projet de l'auteur et de l'effet qu'il tend à produire.

c- Du baroquisme :

L'ambition de l'écrivain québécois est d'écrire un livre où il « devrai(t) placer en introduction une théorie qui prouverait qu'écrire un livre (...) est un acte semblable à celui de prendre un bain (...) donc (il se) lave les pieds, le nez, les oreilles, le dos » (*D'amour*, 69). Plutôt théoricien qu'écrivain, le narrateur godboutien propose de redéfinir l'écriture. D'ailleurs, Eco considère « le baroque » comme la « manifestation de la culture et de la sensibilité modernes » : « c'est que pour la première fois l'homme échappe à la norme, au canonique (garanti par l'ordre cosmique et par la stabilité des essences) et se trouve, dans le domaine artistique aussi bien que scientifique, en face d'un monde en mouvement qui exige de lui une activité créatrice. »²²⁸ Il s'agit d'une conception innovante des codifications : la métaphore de la baignade complète invite à se débarrasser d'une certaine grille d'écriture et à mettre au jour une œuvre en rupture avec celles du passé.

Dans *Salut Galarneau !* comme dans *D'amour, P.Q.*, l'interrogation que le livre pose porte sur lui-même : comment écrire un roman, quelle forme lui donner et comment le dégager de l'emprise des codes : « J'ai lu mille assassinats dans les livres policiers, je tremble par discours interposés, je ne sais pas raconter une histoire mais j'aime que l'on m'en

²²⁶ Umberto Eco, op.cit., p. 22

²²⁷ Cf. MONGEON Sylvie qui constate que ces « stratégies d'énonciation » « entraînent inévitablement des transformations d'écriture et de lecture fort profondes, tant et si bien que les romans doivent être abordés comme des pratiques signifiantes où éclate la syntaxe, où se fracture l'unité logico-syntaxique. Au fil des textes, les énoncés s'étiolent. D'espace vide en espace vide, le commentaire, l'explication logique tombent dans les mailles lâches du non-dit pour n'être qu'allusivement indiqués par l'intonation. », op.cit, p.20

²²⁸ Eco, op.cit., p. 21

raconte. »(D'amour, 136) La remise en question de ce système aboutit à la remise en question du roman surtout en ce qui concerne ses moyens d'expression. Ainsi, on remarque la variété des registres, des tons, des styles et des thématiques dans un rythme plutôt discontinu et une écriture complexe. Adoptant ce schéma éclaté et ramifié, les romanciers québécois nous situent sur le terrain de l'anti-roman.

Selon Gilles Marcotte qui dit anti-roman dit « la fin du roman » dans sa conception balzacienne, c'est-à-dire dans son architecture causale et cartésienne.

Cette poétique de l'univoque et du nécessaire recouvre un monde ordonné, une hiérarchie des êtres et des lois qu'un même discours poétique peut éclairer à plusieurs niveaux mais que chacun doit entendre dans la seule perspective possible qui est celle du Logos créateur. L'ordre de l'œuvre d'art se confond avec celui d'une société impériale et théocratique ; les lois qui président à la lecture sont celles-là même d'un gouvernement autoritaire qui guide l'homme dans chacun de ses actes en lui prescrivant les buts à atteindre et en lui offrant les moyens d'y parvenir.²²⁹

En effet, action brisée, discours décousu parfois réducteur parfois loufoque, style arabe, narration homodiégétique ; cette écriture est au rebours du passé simple, de la troisième personne, des structures « passésistes » et surtout de l'univers de *l'omniscience*. Par là, en mimant le réalisme, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* entre dans le courant expérimental puisqu'il infléchit l'authenticité par son ton satirique alors que *Le libraire* semble s'affilier à l'anti-roman par la dissolution que l'écriture fait subir au monde et à l'histoire.

L'incohérence autant ontologique qu'esthétique qui régit l'écriture moderne semble être dictée par le travail de transfiguration que l'écrivain fait subir à la réalité. Autrement dit, intervertir l'ordre des choses ou modeler la structure littéraire est une pratique corrélative de la transformation du prosaïque en poétique voire du travestissement de la « vérité ». La création moderne – quand elle est minée par ce type de traitement – débouche sur le « faux roman » de même que l'écrivain qui porte un déguisement est un homme du « faux », un « faux romancier » selon la terminologie de Marcotte²³⁰. *L'avalée des avalés* nous en fournit un exemple illustratif à travers le personnage de Blasey Blasey spécialisé dans les œuvres de pornographie. C'est un écrivain américain que Bérénice admire et chez qui elle se rend pour découvrir que ce qu'il raconte dans ses textes n'a rien à voir avec son quotidien et que sa personnalité, « normale », est tout à fait détachée de celle qu'il se donne :

²²⁹ Umberto Eco, op.cit, p. 20

²³⁰ Nous consultons à ce propos son article : *Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont*, op.cit., pp. 112-115

*Chez Réjean Ducharme, la question se fait plus violente, plus radicale ; au-delà du roman – qualifié de pornographie –, c'est toute possibilité de récit, sous quelque forme que ce soit, voire même toute possibilité de communication écrite, qui est interrogée, dans une vertigineuse descente aux enfers de la littérature qui est en même temps, par un paradoxe dont la littérature est heureusement coutumière, la plus belle explosion de langage de notre littérature.*²³¹

Cette « explosion langagière » trouve son apogée dans l'œuvre d'Aquin. Dépassant l'esthétique réaliste par une forme « informe » qui ne prétend pas à l'illusion du réel, le récit de cet auteur se marque par l'omission du linéaire et de la cohérence et par la touche baroque qui « est la négation même du défini, du statique, du sans équivoque »²³²:

Au fond, un seul problème me préoccupe vraiment, c'est le suivant : de quelle façon dois-je me prendre pour écrire un roman d'espionnage ? Cela se complique du fait que je rêve de faire original dans un genre qui comporte un grand nombre de règles et lois non-écrites. (Prochain, 7)

Le lecteur de ce passage se rend compte de la relation logique entre les « lois non écrites » du genre et la situation du narrateur emprisonné « selon des lois valides » (Prochain, 7). Ainsi, la transgression des règles littéraires va de pair avec le désir de s'évader. D'ailleurs, l'incarcération du narrateur semble découler, pour comble, non pas de l'entreprise révolutionnaire mais de la référence à Balzac, figure de la littérature normalisée et notamment auteur de *l'Histoire des Treize*²³³.

Par conséquent, le narrateur d'Aquin va dans le même sens que François Galarneau qui prend de la distance vis-à-vis de la proposition de Marise. Il nous déclare : « Elle voulait que j'écrive une histoire policière avec des hommes fatals, les femmes vénales, des chalets abandonnés piqués sur les roches au bord de la mer, des histoires de collier (...) mais, moi, je ne veux pas tricher » (Galarneau!, 57). Ainsi, on s'aperçoit du refus catégorique des motifs classiques. L'intérêt d'écrire réside alors dans la destruction du système et dans la démonstration de sa relativité comme le pense l'écrivain de *Prochain Épisode* : « C'est

²³¹ *Le roman à l'imparfait*, op. cit., p17, voir aussi pp. 58-70

²³² Eco, op.cit., p. 20

²³³ C.f. André Lamontagne : « D'entrée de jeu, le narrateur-scripteur, cherchant à fuir sa réalité -carcérale par la rédaction d'un récit dont il affirme le caractère fictif, avoue son ambition de faire original dans le genre du roman d'espionnage. Un écueil se présente toutefois sur sa route: l'écrasante figure d'autorité que représente Balzac (qui) fait lui aussi le récit des aventures d'un héros membre d'une organisation, révolutionnaire. L'écrivain surmonte toutefois cette impuissance littéraire en transférant le processus d'identification sur le plan de l'histoire d'espionnage. Désormais, le révolutionnaire québécois qui opère en Suisse a pour double Ferragus, le héros de *l'Histoire des treize*. Cette fascination mimétique semble paradoxale, puisqu'elle-a conduit à l'incarcération du scripteur », « Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain », *Voix et images*, vol. XX, n° 1 (58), automne 1994. p.165

donc que l'écriture ne devient pas inutile du seul fait que je la départis de sa fonction d'originalité et que justement cette fonction génétique ne la résume pas. »(Prochain, 72)

Partant, le narrateur arrive à dire : « oui, j'innove »(Prochain, 116) car son récit s'écarte des sillons. En effet, le roman d'espionnage ne garde pas avec Aquin son fonctionnement connu : il est une équation fictive dont les plans et les inconnus se multiplient sans continuité. De fait, les coordonnées de l'intrigue s'emmêlent et on perd les traces de l'espion et le fil de l'action.

Ainsi, aligné au seul repère du temps de l'emprisonnement, vu comme « interminable », le récit est « interrompu »(171) et *Prochain Épisode* est au bout du compte un « livre inédit »(172). Donc l'interruption de l'écrit ne signifie pas sa fin, elle signifie plutôt l'ébauche d'un projet de création. Ainsi, on est face aux principes de l'œuvre ouverte qui se refuse à l'achèvement. L'écriture est un programme d'écriture / lecture comme l'indique le titre même de l'œuvre : « Mais tout n'est pas dit (...) parce que je ne connais pas le premier mot du prochain épisode. Mais tout se résoudra en beauté. » (Prochain, 171) Le lecteur est en quelque sorte tenu en haleine car la projection du roman et de sa fin dans une création à venir se rattache à l'art du suspense et génère un effet d'attente. Mais cette projection nous semble optimiste et l'attente est plutôt dans l'Histoire à laquelle Aquin confie le rôle d'incarner son « histoire ». Mais cette théorie a ses limites.

C'est que l'écriture aquinienne représente une véritable noyade sondant les profondeurs d'une double histoire ; l'histoire personnelle et celle de la nation, une mécanique constante de descente et de montée entre les données de la réalité et de la fiction. C'est aussi un mouvement ondulatoire oscillant entre le passé et le présent suivant le rythme et les divagations d'une « mémoire cassée »(Prochain, 68) qui accouche d'un « récit décomposé »(Prochain, 47). Dans cette perspective on constate que le narrateur amène son héros dans un chemin serpentin qui va « de parabole en ellipse et en double « S » »(Prochain, 49) en parfaite adéquation avec la trajectoire sinueuse marquant le cheminement du Québec. C'est cette corrélation entre l'histoire nationale chancelante et l'imaginaire impuissant du narrateur qui donne lieu à une « écriture courbée » et à un « régime inachevé »(Prochain, 172).

En effet, l'inachèvement du roman symbolise l'inachèvement historique du pays, et dans la terminologie de Marcotte : « l'empêchement du roman correspond à l'empêchement historique. »²³⁴. Le livre d'Aquin se refuse alors au concept de « l'histoire » au sens classique et au sens réaliste car il n'y a pas d'histoire pour « un peuple sans Histoire »

²³⁴ *Le roman à l'imparfait*, op.cit, p. 38

(Prochain, 94). Ainsi l'itinéraire raté du héros s'aligne sur la carence historique communautaire²³⁵. À juste titre, Gilles Marcotte constate : « la preuve par la négative de cette intime association, dans le processus temporel, du roman réaliste et de l'histoire moderne, est fournie par le roman d'Hubert Aquin, *Prochain épisode*, où l'échec du roman (celui du narrateur) est fonction de l'échec historique. »²³⁶

Cependant les critiques n'ont pas accordé d'importance à la présence effective du « point final » et du mot « FIN » qu'Hubert Aquin « appose » à son récit et au fait que le roman projeté n'est autre que la révolution convoitée²³⁷. Cette remarque, si naïve soit-elle, nous montre que loin d'être une pratique réelle de l'écriture, l'œuvre inachevée est un effet d'écriture de valeur cruciale. C'est un effet corollaire à l'inaptitude à saisir le réel, mais en même temps son antidote puisqu'il permet à l'auteur de contourner et de déjouer les défauts de sa démarche. C'est la seule astuce permettant au narrateur de continuer sa « poursuite », au lieu de la suspendre, de « réécrire l'histoire »²³⁸ pour « sortir vainqueur de son récit ». En somme, le roman reste un programme ouvert mais, par dessus tout, différé.

Par conséquent, si la fin typographique ne correspond pas à la fin pratique de l'œuvre, l'écriture du roman québécois moderne se rapproche du discours improvisé : « J'avance une bille qui flotte. Je ferme les yeux, je dicte, vous notez tout, nous corrigerons plus tard comme on nettoie un champ de fraise. » (D'amour, 69). L'image des « yeux fermés » renvoie directement à un style subversif. C'est que l'œuvre « naissante » (« dicter, noter ») forge son propre modèle et se façonne en faisant abstraction de toute influence. Celle-ci se révèle dépouillée et le processus de l'écriture (« correction, nettoyage ») se présente comme une activité de remaniement.

En outre, l'œuvre qui se manie et qui se réajuste sous-entend une dynamique de continuité. C'est une mécanique qui se relance constamment, accouchant à chaque fois d'un épisode et acceptant plusieurs interprétations. En fait, rebelle aux critères du chef d'œuvre, le roman moderne « métissé n'est qu'une variante désordonnée d'autres livres écrits par des écrivains inconnus »(Prochain, 90)²³⁹. Autrement dit, le roman résulte des interférences

²³⁵ « Un peuple qui serait incapable de *se* raconter, de s'emparer de la narration de *son* histoire. Si la victoire des Patriotes de 1837 était inconvenable, c'est que le récit de cette victoire dépassait la compétence narrative des Patriotes. » Alors qu'en ce qui concerne le narrateur : « S'identifiant aux Patriotes, son récit, comme leur rébellion, « ressemble à l'entreprise poétique d'un homme devenu indifférent quant aux modalités de son échec ». A. Purdy, op.cit., p.114-116

²³⁶ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, op.cit, p.38

²³⁷ Nous nous référons à l'affirmation d'Aquin lui-même : « Mon livre n'est pas le livre d'un déprimé politique au sens maladif du terme; et il n'est pas suicidaire puisque le prochain épisode, c'est la révolution à faire. », *Point de fuite*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1971, p 16-17.

²³⁸ André Lamontagne, op.cit, p. 165

²³⁹ Notre analyse ne s'accorde pas avec celle d'André Lamontagne qui voit dans ce propos une touche réaliste : « Ce constat lucide de la littérature comme palimpseste devrait être d'ordre universel; il est pourtant

littéraires et en suscite d'autres. Ainsi on ne pourra pas délimiter son champ ni le résoudre à une forme fixe. Telle est la conception du livre chez Godbout :

Ai- je fait sentir que tous les livres de Robert Pinget, inséparables bien que distincts, peuvent se lire comme les contre-épreuves d'un seul livre qu'il n'écrira jamais, comme les preuves de ce livre, mais tournées contre lui, le révélant négativement, manifestant l'impossibilité qui ne cesse jamais de ne pas s'écrire à l'intérieur des livres que Pinget a écrits ? (D'amour, 34)

En représentant indéfiniment un fragment d'un tout non définitif, l'écriture romanesque au Québec s'inscrit dans l'optique « d'un art totalitaire, en genèse continue » (Prochain, 93) comme le pense Aquin qui va dans le même sens que Godbout. *Prochain Épisode* est alors le texte qui met en œuvre les théories développées dans *D'amour, P.Q.* et qu'on peut considérer comme l'archétype du roman moderne.

2- Genèse plurielle :

a- L'accent autobiographique :

Dès les années cinquante la littérature québécoise se tourne vers l'écriture biographique. L'écriture à la première personne s'apparente généralement à une confession d'où la conversion de l'écrit en « testament » dans *La petite fille...*, ou dans *Salut Galarneau !* Partant, on note que l'écriture est souvent de nature autobiographique puisque certains écrivains sont très proches de leurs personnages. Gérard Bessette crée un protagoniste-scripteur correspondant à son profil et à sa carrière d'enseignant. En effet, Hervé Jodoin nous fait remonter à son passé en sa « qualité de répétiteur au collège Saint- Étienne » (Le libraire, 18) gardant encore « ses vieilles déformations professionnelles ». L'écrivain de Godbout a l'air d'un professeur « au Département d'Etudes françaises » (D'amour, 67) qui pourrait « diriger un séminaire au Département. » (68)

Dans la littérature québécoise, l'écriture à la première personne prend tout son sens de la dimension communicative que le discours romanesque instaure entre l'écrivain et son interlocuteur implicite, le lecteur. En effet, « quand on écrit soi-même, les livres prennent une curieuse allure, ils parlent mieux ou alors ils tombent des mains, et il n'y plus de milieu » (Galarneau!, 84). Mais pour contourner cette alternative on constate qu'avec

ramené à une dimension autoréflexive : le roman d'espionnage est dépourvu d'invention parce que, s'inscrivant dans une perspective historique, il se doit d'être un compte rendu fidèle de la mission du narrateur telle qu'elle s'est véritablement déroulée. », op.cit p.166

l'écriture autobiographique s'opère la réhabilitation d'un langage favorable à la transmission du message, un langage qui sert à rapprocher les deux pôles du « dialogue ». Dans ce sens force est de noter la combinaison dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* entre le discours marqué par l'oralité et l'implication explicite du lecteur. Sur le plan narratif, ces personnages représentent des « narrateurs-auteurs, et comme tels ils sont au même niveau narratif que leur public, c'est-à-dire vous et moi »²⁴⁰

Supposé présent, selon la convention littéraire, ou présenté comme une instance chargée de juger de la validité du discours, ce récepteur fonctionne comme l'alibi avec lequel le roman intègre le « pacte autobiographique ». Alors quoi de plus conforme à cette pratique que le fait d'entreprendre de raconter le déroulement de sa vie dans son intégralité, avec un sensible souci de cohérence et de vraisemblance en mettant sur un piédestal un auditoire composé de tribunaux dont le locuteur sollicite la crédulité et l'indulgence ? *Le jour des corneilles* est ainsi l'œuvre qui implique directement le destinataire par la conversion de l'écrit en une transmission orale supposant une situation d'énonciation bien définie qui donne au discours et à son contenu une teinture de véridicité, dans le sens d'objectivité et d'authenticité.

Dans ces œuvres, le héros du récit, narrateur intradiégétique, puise dans son expérience personnelle, celle du langage ou celle du quotidien, la matière qui donne à ses dires un accent autobiographique. Il en est notamment du souvenir, du passé comme principal repère et point de départ d'une histoire intime qui se trouve actualisée et même métamorphosée grâce à la mise en place d'un langage approprié. Dans le roman de Beauchemin, ce processus d'actualisation fait coïncider le moi du passé avec le moi du présent et enchaîne la dynamique du texte sur les vagues de la mémoire qui vont se ponctuer suivant le fil de la résurrection de tel ou tel chapitre de la vie antérieure.

Par ailleurs, « l'écriture du moi » confère à l'œuvre une importance particulière, qu'elle soit artistique ou idéologique, en la considérant comme un testament. Cette conception rehausse le personnage au stade d'un archétype et met notamment en relief l'idée d'un message développé par l'auteur. En effet, ce que Jean Le Maigre considère comme un testament (*Une saison*, 64) est avancé comme un récit autobiographique par le narrateur : « Maintenant cloué à son lit par l'ordre du docteur et la complice sollicitude du frère Théodule, Jean le Maigre écrivait tristement son autobiographie... » (*Une saison*, 65)

Pour le lecteur, cette coïncidence (testament/autobiographie) invite à méditer sur le sens d'un écrit jalonné par les déboires et reflétant l'infortune ou la vie du protagoniste. Avec

²⁴⁰ Genette, *Figures III*, op.cit., p. 239

celui-ci on constate que le texte est produit dans une espèce de course contre le Temps et représente un moyen de racheter sa vie, de rompre avec l'oisiveté et de sortir de l'anonymat. Tel est le cas de François Galarneau qui, depuis sa « position testamentaire », répond par la négative à l'impéritie en guerroyant contre son inexpérience.

Mais examinons l'intérêt de l'écriture « autobiographique » au Québec. Il est indéniable que le texte écrit à la première personne s'articule autour du « moi » comme étant le principal sujet de verbalisation, mais la volonté de toucher l'Autre exige curieusement un procédé de chassé-croisé inattendu. En effet, la règle littéraire s'adapte au projet national dont elle exprime l'irréversibilité d'où l'apparition du « récit bi-graphique » à la place de la « biographie officielle » (Les têtes, 28).

La présence du narrateur homodiégétique, quant à elle, accentue la dimension « autobiographique » du discours, comme en atteste *Prochain épisode* qui adopte la concordance entre le sujet parlant et le citoyen québécois de référence, Aquin, militant du Front de la Libération du Québec, arrêté pour cause de vol et possession d'armes, détenu et transféré dans un hôpital psychiatrique où il parle de sa défaite et de la tentation suicidaire qui marquent sa vie réelle. Ainsi amorcée dans le but de rendre compte d'un vécu antérieur, l'œuvre s'apparente à une réflexion profonde que le narrateur entreprend autour « (s)on histoire privée » (Prochain, 164) et qui revêt la forme d'un soliloque. Mais paradoxalement, l'intérêt de ce texte réside dans l'extraction de l'histoire et du discours de leur cadre intime (ce n'est ni une chronique ni une confession) afin de leur donner une valeur impersonnelle.

Par ailleurs, la narration à la première personne s'ajoute à l'autobiographie dans les récits québécois modernes pour implanter la fiction dans le réel. *Manuscrits de Pauline Archange*, par exemple, a l'allure d'un journal qui semble être rédigé par une petite fille à la manière d'une confession intime. Ce texte n'aurait pas produit, dirons-nous, dans l'esprit du lecteur le même effet (indignation, compassion, sympathie) s'il était relaté par un narrateur extradiégétique omniscient. Grâce à la vision avec (focalisation interne) le lecteur aura à partager avec l'héroïne ses déceptions et ses amertumes.

En outre, la narration à la première personne est mise au service de la revalorisation du personnage et concorde avec son « moi mythifié ». L'écriture s'apparente dans ce sens à un hommage rendu à soi-même, une sorte de consécration et un cheminement vers l'apothéose. Bérénice écrit avec deux objectifs : préserver son être contre les autres et se voir triomphante :

L'orgueil exige qu'on soit ce qu'on veut être. Ce qui importe, c'est la satisfaction de l'orgueil, c'est ne pas perdre la face devant soi-même, sa

majesté devant un miroir, c'est l'honneur et la dignité entretenus au détriment des puissances étrangères dont l'âme naissante est infestée. (L'avalée, 42)

C'est en fait le lexique laudatif et l'auto-perception positive qui redéfinissent le « je » et qui orientent l'esthétique du texte. La conception que se fait l'instance locutoire de son histoire trahit un phénomène d'égo-centrisme car la narratrice semble agir sur le langage pour agir sur sa propre image.

Ainsi, mixage, fusionnement, harmonisation entre des horizons d'expression composites, la structure globale du texte présente un tout complexe où les frontières et les divergences sont absorbées dans la plurivocité du discours.

b- Théâtralisation :

Dans ces textes que l'on peut qualifier d'hybrides, l'hétérogénéité caractéristique peut être considérée comme la voie ou le signe de la « désinstitutionalisation » des genres. Gaétan Soucy nous présente un roman constitué de deux parties, très proche d'une pièce théâtrale autant par sa structure interne, par son suspense tenant le lecteur en haleine que par ses coups de théâtre. Notons aussi sa quasi fidélité à la règle des trois unités : l'évènement central étant l'enterrement du cadavre se déroule dans le domaine paternel dans un cadre temporel qui ne dépasse pas la durée d'une journée. Le pathétique avoisine en fait le dramatique dans un langage à fonction expressive et dans une narration qui commence par le plus récent des souvenirs pour remonter au plus ancien (l'enfance de la narratrice avec sa petite sœur). Néanmoins, la dérision l'emporte dans le développement des péripéties et de l'action, étant inhérente à la nature des personnages.

La narration des faits rend compte des grimaces, des mimiques, des expressions du visage et de la gesticulation effectués par le personnage principal. En véritable position d'actrice, la fille semble maîtriser la scène, pleinement consciente de ses effets : « pour couper court à la discussion, j'empoignai le pot à clous. Je mis dans mon geste une fermeté butée, dents et sourcils serrés, qui ne devait pas être sans évoquer père, et cela, je crois, lui en imposa. »(La petite, 18). Ce jeu théâtral se révèle complémentaire du jeu de pouvoir. Dans ce sens, on constate que la narratrice mime des gestes pour se faire comprendre ou pour obtenir ce qu'elle veut. Le talent de comédienne ou plutôt de véritable farceuse s'annonce efficace d'autant plus qu'il semble lui convenir: « je commençais une figette. Ce n'était pas une vraie, rassurez-vous, c'était uniquement pour les impressionner, à quoi elle réussit. »(La petite, 73) Le lecteur est tenu en position de complice surtout grâce à l'incise

qui fonctionne ici comme un aparté. Dans la mesure où la narratrice conçoit l'ensemble de l'intrigue comme le déroulement d'un spectacle, ces scènes sont à prendre alors comme du théâtre dans le théâtre.

La théâtralisation est aussi perceptible dans l'œuvre de Jacques Godbout et surtout dans son roman *D'amour, P.Q.* où la tendance au mariage des genres est manifeste. Le texte est en fait découpé en actes (« Acte One », « Acte two »,...) et au lieu des scènes figurent des chants (« Chant premier », « chant deuxième »,...). L'ouverture du texte sur l'Acte, la suppression de la scène d'exposition permet une entrée « in medias res » :

« ACT ONE
OU L'ON FAIT LA CONNAISSANCE DU PERSONNAGE PRINCIPAL ET DE
QUELQUES PERSONNAGES SECONDAIRES DONT MIREILLE... »

En effet, on est en présence d'un « acte d'exposition » qui informe du décor, des personnages et qui jette un aperçu sur les coulisses permettant ainsi au lecteur de pouvoir poursuivre. L'auteur use du procédé théâtral du simulacre, de l'art de la feinte, et du suspense...Le lecteur est entraîné vers une fausse piste. Car bientôt la suite relève plutôt du genre romanesque. En effet, la reconversion en « chant » du langage romanesque et du langage poétique proprement dit signifie sa réadaptation en chanson ou en musique, une catégorie qui s'intègre parfaitement dans l'art de la scène. La narration et la description s'adaptent à leur tour à la prose utilisée dans le théâtre, à savoir dans les didascalies. Les parenthèses et l'écriture en italique révèlent l'intention du narrateur de démontrer nettement cette distinction entre son intervention et le discours direct du personnage : la frontière ainsi établie met en valeur l'utilité de l'indication scénique :

MIREILLE : Non. C'est le grand noir de la maison d'en face, s'adonnait à regarder par ci... Tata ! YouHou ! Salut ! (*Le voisin la dévore des yeux depuis la baywindow de son bachelor.*) Mouman, c'est pas toute ça, le travail vous appelle Mireille... (*Elle voit tout à coup une enveloppe brune sur la table à café du salon, la prend, l'ouvre.*) C'est pour moi ! (*La tenant à deux doigts...*)
(*D'amour, 19*)

Quant au discours des personnages, le style direct l'emporte sur le style indirect ou indirect libre. Godbout engage ses personnages dans un véritable dialogue théâtral avec la mention des interlocuteurs à la tête des échanges verbaux. Dans ces conversations, les procédés classiques du théâtre comme le quiproquo ou le malentendu cèdent la place à une parfaite entente qui s'exprime par le biais de « la parole-relais » :

MIREILLE : *Binon voyons ! La bouteille, pas fine...*
MARIETTE : ... orcé ?

MIREILLE : *J'ai essayé, j'ai même poqué tout le cadre de la porte avec ; je peux pas l'ouvrir, c'est bien simple.*

MARIETTE : *...asse le bouon ?*

MIREILLE : *Quoi ! Késék tu dis ? ça m'avancerait pas une miette*

L'hétérogénéité énonciative est le trait distinctif d'un texte écrit par l'intermédiaire de voix multiples. La diversité des orientations littéraires des scripteurs-collaborateurs explique ce chevauchement d'autant plus que le procédé théâtral sert justement à illustrer cette divergence.

Michel Tremblay, dramaturge talentueux, fait preuve de son expérience théâtrale à l'intérieur de son roman *Le premier quartier de la lune* dont la trame est très semblable à une intrigue théâtrale. Le registre du théâtre et ses techniques se prêtent à la structuration du récit, d'où l'ouverture du roman à la manière du lever de rideau. Après la présentation de son personnage principal, le romancier prépare son entrée ou son apparition, expose l'environnement et le décor et annonce le moment crucial du changement qui coïncide avec le déclenchement du spectacle :

(...) le nœud fut défait, autour de lui tout recommençait déjà à bouger, à vivre, à bruire ; c'était redevenu un matin d'été normal, d'une très grande beauté, avec des verts encore émouvants et un ciel de plus beau bleu, mais normal. (Le premier, 788)

Le lecteur du *premier quartier de la lune* est d'emblée convié à assister comme un spectateur à l'exposition de diverses scènes qui se déroulent entre la rue Fabre, la classe, la cour de l'école, le refuge de Marcel, ou dans la résidence familiale. Michel Tremblay organise le passage d'un lieu à l'autre comme il organise la prise de parole selon les règles du théâtre, en créant une interaction entre les éléments constitutifs de son intrigue. Il crée aussi des subdivisions et des coupures dans son récit, souvent gratuites, corollaires des pauses ou des entr'actes dans le domaine théâtral. Le mot « scène » est toujours à double sens chez lui et comme il appelle souvent la maison « pièce », les scènes de ménage, fréquentes et compliquées, entre les différents membres des familles en cohabitation, sont représentées comme des scènes relevant du genre théâtral. Mais de quel genre relève la trame développée dans *Le premier quartier de lune* ? L'accent réaliste et le registre familial font pencher la balance au profit du genre dramatique où le pathétique est mêlé au tragique.

En effet, le lieu principal de la tragédie proprement dite est précisé par le romancier : « une maison de briques brunes de trois étages avec trois balcons superposés et un escalier qui menait du trottoir au premier. » (Le premier, 940). C'est là qu'il place ses principales

protagonistes Albertine et sa belle-sœur dont la discussion est assimilée à un « chant », un chant plutôt proche d'une « plainte » (Le premier, 941). Le public de Tremblay n'est pas passif, il participe activement au déroulement de la scène : ce sont les enfants qui forment dans la rue un « chœur » dont la voix se confond avec celles des actrices du balcon (Le premier, 941). Ainsi, chez Tremblay, le spectateur fait partie prenante de la tragédie car les misères et la mélancolie des mères sont vécues par les enfants. Aussi peut-on conclure que le procédé théâtral permet au roman de mieux figurer un monde au bord de la fin, un monde dans lequel tous les actants sont définitivement rattrapés par l'apocalypse :

Le chœur se défit. Les enfants s'éloignèrent lentement pour aller rejoindre leurs mères. Seul l'enfant de la grosse femme resta au pied de l'escalier il n'osait pas encore monter à l'autel de la tragédie.

La confidente se leva, se pencha sur la tragique qu'elle prit par la main, qu'elle obligea à se redresser et qui finit par s'appuyer contre son épaule. La confidente eut une seule phrase que personne n'entendit parce qu'elle fût murmurée à l'oreille de la tragique. Elles entrèrent dans la maison comme on sort de la scène.

L'enfant de la grosse femme frappa ses mains l'une contre l'autre trois fois.
(Le premier, 942)

Le nombre des acteurs va en régression : l'éparpillement conduit à la disparition comme la profusion verbale aboutit à une unique et dernière phrase. La voix, enfin, baisse jusqu'à s'étouffer et la parole semble un testament de dernière minute, mais qui n'arrive pas à être communiqué. Il ne reste plus que le personnage qui s'identifie au dramaturge pour donner le signal de la clôture et représenter le sort de l'homme condamné à la solitude. Cette mise en abyme de la tragédie (chœur, tragique, confidente, scène, frappe trois fois) est en même temps celle du roman qui trouve dans ce genre ses meilleurs moyens pour rendre compte de la réalité cruelle dans toutes ses facettes : la scolarité, la culture, la politique et l'économie à l'époque duplessiste.

La psychologie des personnages habités par des complexes ou sombrant dans le mensonge et dans la démence, puis l'excitation et l'énervement dans une atmosphère familiale très tendue rendent compte de l'atmosphère invivable à laquelle l'expression théâtrale se prête parfaitement. De même les techniques narratives permettent à Michel Tremblay d'abrégier le volume de la scène et de relater son cours dans son intégralité à travers le discours narrativisé et le passé simple :

Mais la scène qui suivit étonna tout le monde (...) ce fut d'abord un récitatif à peine murmuré, une préparation à quelque chose d'important, une mise en

situation ; il était question de la vie en général et d'une cage personnelle en particulier (...) il était question de solitude au milieu d'un va-et-vient incessants et de folie aperçue furtivement quand il ne reste plus rien d'autre, la solution à tout, le parfait refuge. C'était long, précis, doucement modulé et ça crevait le cœur. (Le premier, 940)

La dernière phrase dans laquelle figure le commentaire du narrateur met en valeur le travail de modulation et la précision dans la transposition générique. La vertu de la « scène racontée » c'est qu'elle offre à la voix narrative la possibilité d'intervenir directement, de modaliser et d'évaluer. De même, le passage de la focalisation externe à la focalisation interne permet au narrateur de donner une version théâtralisée du déchirement du personnage, de son hésitation et de sa duplicité :

Il fut plus le spectateur que l'exécutant de la scène qui suivit : il vit se lever lentement, exactement comme s'il était quelqu'un d'autre, prendre ses livres à bras-le-corps, se diriger vers le podium autour duquel gisait tout le savoir du monde, ouvrir ses bras pour se déposséder d'un seul coup. Il se vit rester immobile au milieu des livres et penser à Marcel (...) (Le premier, 819)

Cette mise en scène permet au narrateur d'exposer au public la passivité et la médiocrité de l'enfant de la grosse femme qui pense à Marcel comme secours. Une telle position de stupeur met en cause le comportement du personnage, qui, incapable de tirer profit des livres, va « piller » l'inspiration créatrice de l'autre.

Quant à la description dans le roman de Tremblay, elle est au service de la théâtralisation par sa qualité animée et méticuleuse. Le narrateur a souvent recours à l'hypotypose qui participe énormément à la conversion du récit par les moindres détails qu'elle fournit sur les mouvements physiques et sur l'articulation du discours des personnages. Le narrateur traduit le langage gestuel et décrit ses acteurs jusqu'au moindre acte et jusqu'à l'intonation de la voix. En plus, les fragments descriptifs se conjuguent avec le discours direct rapporté par le narrateur dans son aspect original afin de donner aux conversations quotidiennes une allure théâtrale. Ainsi le narrateur est désormais un distributeur de rôles dont la voix se distingue de celles de ses personnages par la marque linguistique et stylistique. A l'intérieur du discours, les pauses descriptives fonctionnent comme des didascalies rendues dans un français standard alors que les signes de l'oral (les guillemets, les signes de ponctuations) et le registre familier ou le joul servent comme indice de l'énoncé des protagonistes :

*« Tu veux pas en parler ? »
Il tournait la tête en mâchant, regardait le poêle, la glacière, mimant
quelqu'un qui se retrouve seul dans une pièce et qui s'ennuie.
Sa tante se pencha un peu par-dessus la table.*

« Marcel, fais pas comme si j'étais pas là ! Chus t'assez grosse, tu peux pas me voir ! » il la regarda en sapant.
« ben oui, j'vous vois. Pis ? (...) (Le premier, 890)

Centré autour de Marcel et de sa famille, le procédé théâtral sert à mettre à nu soit une attitude de détachement soit les accrochages qui risquent de se déclencher d'un moment à l'autre dans cet entourage. Enfin, ce fragment est illustratif de l'alliance entre le discours et la description qui ont la même optique : refléter le climat de malentendu et d'incommunicabilité entre les personnages du *premier quartier de la lune*.

Ainsi, la règle littéraire valable dans le roman est désormais la destruction de la règle. En fait, il n'y a plus de formes autonomes, plus de forme modèle ou de forme exclusive car chacune se nourrit de l'autre, adopte ses techniques et se contamine par ses propriétés dans une continuelle dynamique d'interpénétration et de rénovation. Ce processus reflète en vérité le spectacle culturel contemporain où le mariage des arts et des tendances disparates constitue une forme d'« ouverture » qui donne à l'expression intellectuelle une puissance supplémentaire en élargissant le champ de son herméneutique :

*Ce monde d'« ouverture » est à la base de tout acte de perception et caractérise tout moment de notre expérience cognitive : chaque phénomène est dès lors « habité » par un certain pouvoir, « le pouvoir de se dérouler en une série d'apparitions réelles ou possibles ».*²⁴¹

Particulièrement dans la littérature québécoise, le pouvoir évoqué par Umberto Eco est inséré dans la structure même du texte romanesque qui accroît sa puissance suggestive par la diversification des styles. Le roman est alors porté à offrir plusieurs versions et plusieurs lectures, apte aussi à englober diverses thématiques conjuguées entre elles dans un esprit d'interaction et de réinvention.

c- « Romanisation »²⁴² :

Dans le roman québécois moderne, on peut parler de « migration » de genres : les divisions et les différences sont supprimées et tout discours littéraire est désormais multiforme. Dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, la protagoniste prend en charge l'histoire et la

²⁴¹ Eco, op.cit., p. 31

²⁴²Le roman « est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises. Ce n'est possible que pour un genre qui se construit dans une zone de contact direct avec le présent en devenir. Aussi, la « romanisation » des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisations des formes périmées. » BAKHTINE, op.cit, p.472

narration en ouvrant son texte – le roman – sur d'autres perspectives littéraires. Elle nous avertit que sa propre vie est bien la matière qui sera racontée, et ce, en puisant dans la fable ses arcanes et son fonctionnement. La mise en abyme est dans ce sens très éloquente ; cette technique prend la valeur de ce que la fable illustre dans ce monde :

Cette histoire a bien dû se dérouler dans la vraie vie à un moment donné quelque part, allons donc. Il y avait dedans une princesse à l'intérieur d'un tour, prisonnière de ce qu'on appelle un moine fou, et il y avait le beau chevalier qui venait la sauver et l'emporter sur son cheval aux ailes de braise, si j'ai bien compris. Je la lisais sans me lasser cette histoire, et même souvent je me la repassais dans le chapeau, si ému que je ne savais plus trop si j'étais moi-même le chevalier, ou la princesse, ou l'ombre de leur tour, ou simplement quelque chose qui participait au décor de leur amour (...) (La petite, 21).

En résumant la vie de la narratrice et en donnant un bref aperçu sur le contenu du roman, ce morceau semble de valeur parabolique. Mais ce qui est paradoxal et alarmant c'est l'illusion du réel : « dans la vraie vie », situant le lecteur aux antipodes de la première impression. Du coup, nous nous trouvons désarmés devant ce que la narratrice ne cesse de relire et de remémorer. Il s'agit donc de l'interférence et d'un voyage entre deux modes, de la transposition de l'un vers l'autre. Le cadre, les personnages et les thèmes semblent correspondre parfaitement à ceux de l'histoire que nous est parvenue, celle de Soucy, comme étant le texte narré ou écrit par le personnage. Le lecteur est porté de l'univers de la lecture (que fait la narratrice) à celui de l'écriture. De ce fait, le processus de (notre) lecture garde toujours cet aspect "fabuleux" de l'histoire lue et transmise.

Ainsi se déclenche un travail de déchiffrement autour des dénotations et des symboles constitutifs de l'œuvre. « Princesse, beau chevalier, sauver, moine fou, tour, cheval » ; des composantes des récits de chevaliers ayant leurs reflets dans le nôtre. Dans sa prison l'héroïne attend "un chevalier" qui viendrait la délivrer, dans son œuvre écrite, elle lui adresse son discours et dans la réalité elle le rencontre, le touche, et le fictif devient réel. Aussi, remarque-t-on la récurrence du mot « chevalier » et l'hypertrophie de ses attributs. S'ajoute à ceci la mise en œuvre d'un motif de la littérature médiévale fixant l'image héroïque d'un beau chevalier friand d'exploits. La narratrice dresse autour de son amant un portrait qui mime celui des grands cavaliers du Moyen-Âge. C'est dans ce sens que la description va jusqu'à contrefaire les tournures phrastiques et les structures syntaxiques médiévales : « le chevalier était de cuir vêtu de pied en cap »(145).

En intégrant ce genre classique, le texte incorpore un autre registre qui en est la variante : le genre fantastique perceptible dans la nature de l'aventure à entreprendre et dans le décalage entre le monde de la narratrice et celui du chevalier avec son « cheval aux ailes de

braise ». Mais, si cette catégorie de personnage et la mission glorieuse rappellent l'épopée, le récit ne peut être qu'une parodie de ce genre et du héros épique car ce personnage n'est ni au service d'une cause nationale, ni conforme aux héros du passé ni capable de s'ériger en modèle.

Par ailleurs, on est aux prises avec une "histoire" qui se déroule dans un cadre spatio-temporel imprégné d'imprécision exactement comme dans les contes. En l'occurrence, le livre est susceptible d'être classé dans le genre de contes pour enfants. Par son prénom, "Alice" nous rappelle l'héroïne de Lewis Carroll et rapproche son œuvre d'*Alice au pays des merveilles* (1865). De là l'intérêt de la modalité impérative « allons donc » qui sollicite le lecteur de façon intime et propose les termes de la convention qui l'implique dans le merveilleux. Le cheval doté de la parole chez Soucy provient en fait de la lignée des bêtes capables de tout chez Carroll. De même, l'onirisme dans lequel baignent l'univers et l'héroïne trouve son reflet dans ce texte qui semble se dérouler intégralement dans « la tête » de sa créatrice. Comme l'autre, celle-ci revient brutalement à la réalité : sa détention subsiste, sa souffrance augmente, le sauveur est abattu et la force maléfique triomphe.

Cette fin malheureuse permet de classer l'œuvre dans le genre du conte cruel. Gaétan Soucy fait du feu le centre de l'intitulé de son œuvre. *La petite fille qui aimait trop les allumettes* rejoint ainsi le conte d'Andersen, *la petite fille aux allumettes*, dans la thématique de la transgression par le biais du feu. Chez le premier, le jeu avec le feu est jugé comme une pyromanie car le titre souligne l'excès (l'exagération : « trop »), et par conséquent il est le déclencheur d'une douleur familiale irrémédiable. Chez le second, il est à la base de la mort de l'héroïne, plaçant le nouvel an sous le signe du froid et du tragique.

Ainsi l'œuvre de Soucy rejoint à la fois la fable et le conte dans leur dimension pédagogique. La leçon de l'œuvre développe une mise en garde contre les fausses-apparences, contre le feu, dans toutes ses acceptions, comme un danger réel : « c'est pourtant l'un des dictons de mon père, que les petits saints-thomas finissent par mettre le feu dans les robes à force de ne pas croire qu'il est dangereux de jouer avec les allumettes »(143)

Dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, le conte fait partie prenante du « roman rural » dont il partage les valeurs, les notions et le langage relatifs à la communauté terrienne. Grand-mère Antoinette, personnage type de cet univers, prend la parole inaugurale dans la perspective de transmettre un héritage national et de délivrer un enseignement aux enfants. Cette femme bénéficie d'un statut privilégié : le locuteur qui prend la parole dans la

tradition orale occupe le rôle d'une instance unique distinguée des autres par son savoir, par son omniscience. Age, grandeur, sagesse... les caractéristiques de cette source renforcent la crédibilité et accréditent la domination.²⁴³ Vis-à-vis de l'aïeule qui raconte avec ses expressions familières, le lecteur est placé du côté d'Emmanuel qui écoute ; le discours prononcé par cette instance est alors perçu comme un conte de fée. Pour l'auditoire, la voix de la vieille femme engendre un acte fantasmatique : si elle raconte au nouveau-né les misères de la vie c'est pour les confondre selon sa position avec les contrariétés ardues que rencontrent les enfants dans les contes. Emmanuel se voit protégé et écoute pour grandir, pour triompher de ces difficultés, pour atteindre l'invulnérabilité de la conteuse. Cette parole transforme alors substantiellement le côté odieux de la réalité en l'investissant du reflet de la fiction.

Le héros fictif dans les contes est généralement l'exemple d'un personnage opprimé ou en situation dangereuse, symbole aussi de la vertu qui aspire au triomphe. Telle situation est projetée sur la diégèse du *Jour des corneilles* qui emprunte aux contes leur indication principale (« il était un jour »,...), dès le titre. D'entrée de jeu, le narrateur envisage la connivence avec son auditoire : il met en valeur sa sincérité et la véracité de son histoire en établissant un lien étroit entre cette occasion de raconter et « le jour » en question :

Oui, ce fut assurément, pour lui, un jour noir, et tout empli de volutes funestes, et résonant des croassements de troublants oiseaux de malheur. Le jour des Corneilles (122)

La formule de contes va revenir comme un leitmotiv dans le texte de Beauchemin remplissant, dans le discours, la fonction d'un embrayeur : « à compter du jour des corneilles »(123) Le récit assumé par le héros sera en quelque sorte un récit qui cultive le détail, étant centré sur des péripéties qui montrent la souffrance et la résistance d'un personnage qui n'aspire qu'à la délivrance. L'effet d'attente créé par l'organisation événementielle se marie à la fonction phatique du langage pour capter l'attention des destinataires et s'assurer de leur écoute : « Mais je rebrousserai en temps prochain, Monsieur le juge, sur cette portion de mon récit. »(Le jour, 40)

²⁴³ En interprétant le statut de conteuse attribué à l'aïeule, on note que la prise de la parole vise le pouvoir : « La première voix que l'on entend est celle de la Grand-Mère Antoinette qui *raconte* les événements de la vie au nouveau-né Emmanuel (...) Dans la tradition orale, la parole est signe de la sagesse qui est un attribut de l'âge (...) L'exposition du premier chapitre est accomplie par le récit d'Antoinette qui usurpe, pour ainsi dire, le rôle du narrateur omniscient et utilise l'enfant comme transmetteur. Sa puissance est ainsi traduite par sa maîtrise de la parole, tout narrateur étant en même temps créateur. » Elaine D. Cancalon, p. 104-105

Les composantes de l'univers fantasmagorique caractéristique des contes de fées comme les ogres ou les créatures monstrueuses dotés du langage humain et d'une puissance surnaturelle donnent au discours du personnage une teinte merveilleuse. Le combat de l'homme contre ces forces contraires symbolise la bataille difficile de l'enfant pour sortir du climat obscur dans lequel son père l'a plongé :

Car sitôt que ses démons lui venaient, père paraissait toujours guerroyer contre eux, luttant d'abord avec extrême zèle afin de garder son casque froid et vide de ces monstrueux-là. Mais toujours cette lutte s'estompait, et toujours père capitulait puis commençait à se soumettre aux desseins de ses gens. (Le jour, 47)

Cette atmosphère permet au roman d'intégrer la fable et sa dimension parabolique pour délivrer au lecteur une leçon. Les revenants ou les morts-vivants avec lesquels le héros s'est familiarisé réduisent l'espace entre deux mondes. Cette présence qui envahit le récit lui permet d'effacer les distances entre les genres et de créer une adaptation, une communication et une continuité entre les styles littéraires. Cette même continuité est à percevoir par le lecteur en termes ontologiques : « car, enfin, pour les péris, la mort ne semble pas si détestable : on y va et vient aisément, on y coudoie aimablement, sans doute, d'autres défunts. »(29)

La mort n'est pas aussi affreuse ou épouvantable que l'on se l'imagine, la mort n'est pas une fin. Ceci est le précepte de morale divulgué par l'auteur, mais aussi la caution de son art littéraire. En effet, le roman de Beauchemin extrait les autres genres de leurs formes et codes immuables, les investit d'un souffle nouveau qui assure leur métamorphose. Le roman contemporain étant par définition un mélange disparate et une entité hostile à l'achèvement englobe les autres styles dans un processus catalyseur dont le temps montre la pertinence. En effet, il « y introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un contact vivant avec leur époque en devenir (leur présent inachevé) (...) tous ces phénomènes s'expliquent par la transposition des genres dans une nouvelle zone de structuration des représentations littéraires (zone de contact avec le présent non achevé), zone pour la première fois assimilée par le roman. »²⁴⁴

Dans ce sens, on observe que le roman acquiert aussi une valeur mythique. Beauchemin procède à la réécriture de certaines pièces de la mythologie grecque et notamment celle de Sisyphe. Déjà exploité par Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), cette « épopée » illustre la lutte éternelle de l'homme contre son destin, une lutte épuisante et monotone qui débouche sur la perspective de l'absurde et du non-sens de l'existence

²⁴⁴ BAKHTINE, op.cit., p. 444

humaine. Dans un premier sens, Beauchemin a recours à ce mythe pour signifier la sujétion de son héros à la tyrannie étouffante de son père comme le montrent l'impératif et la soumission :

Nous touchons enfin le pied du mont Tondu (...) Rompant son silence, père avec grondements dans les mots : « Maintenant, hisse la tonne tout là-haut ! » Et me voilà grimant le mont Tondu, poussant puis tirant la barrique, peinant, bandant mes vertes musculures, poussant exclamations multiples, suant sels, et eaux, et poivres de corps, manquant mourir de pénuries à chaque pas. Maintes fois arrivé au bout de mon nerf, dus-je lâcher mon bagage, le laisser dégringoler et m'en aller le reprendre au pied de la colline puis recommencer, débravouré, mon grimement. Père, cependant, stationnait non loin et posait le regard sur tout cela, sans broncher.

Je parvins à la fin à m'établir sur le sommet du mont Tondu. Père vint m'y trouver. Malgré que Le jour fût d'abondance chauffé par le soleil, je frémissais de tous mes membres. Qu'allait donc ordonner père à présent ? A quelle terriblerie étais-je promis ? Je le sus bientôt. »(Le jour, 19)

La tâche du fils correspond à une punition infligée par un pouvoir suprême, haut, une punition qui semble sans fin comme le notent les interrogations du narrateur. Néanmoins, l'obstination, le fait de ne pas succomber à la fatigue, la robustesse et la réussite à soulever le défi, dès la première tentative, montrent l'aptitude de l'homme à vaincre l'oppression. Si le rocher de Sisyphe dévale à chaque fois, celui du fils Courge parvient à s'accrocher au sommet, et son effort fructueux donne alors suite à l'aphorisme camusien : « il faut imaginer Sisyphe heureux ». Autrement dit, l'homme est apte à changer son destin, à le maîtriser et à réaliser l'impossible.

Dans un autre sens, Beauchemin utilise cette histoire comme une fable illustrant le parcours de son héros et l'intérêt national en général. Le succès accompli ici est en fait emblématique du futur du personnage qui parviendra à achever son père et surtout à acquérir la maîtrise du vocabulaire. L'avenir du Québec libre et moderne est tributaire de la victoire de ses intellectuels contre les institutions dégénérées.

Dans le même ordre d'idées, on note que Jacques Godbout ouvre son roman sur d'autres genres en associant la fable au mythe pour réinventer l'histoire de son pays. Le titre de son roman : *Les têtes à Papineau* nous renvoie explicitement à un personnage historique célèbre dans l'histoire canadienne et au mythe des *Patriotes* ou le mythe de la rébellion de 1837-1837. C'est Louis-Joseph Papineau le chef de ce mouvement que le roman hausse au statut mythique, en dépit de l'accent ironique de l'auteur. En effet, les personnages principaux du texte se veulent les descendants directs de cet ancêtre et le patriotisme s'affiche comme la principale valeur à incarner par le roman. En fait, le courage et la volonté des deux personnages devant le risque auquel ils s'exposent mythifient le leader

des Patriotes et sacralisent l'insurrection. De même, le partage de Charles et François entre deux civilisations et leurs différences paraissent l'héritage de leur père historique et non de leur père biologique :

*Admirateur du libéralisme anglais comme de la démocratie américaine, défenseur d'un système social aristocratique, Louis Joseph Papineau est ainsi porteur de toutes les ambiguïtés québécoises, son anticléricalisme étant celui de ces nouvelles classes moyennes qui ne peuvent espérer accéder au pouvoir qu'en contestant l'alliance de l'Église et des autorités en place.*²⁴⁵

L'utilisation du conte ou de la fable dans le roman québécois montre une tendance à élaborer un paysage culturel riche et diversifié, un paysage complexe qu'une seule forme d'expression ne saurait suffire à le traduire. L'entretien et le remaniement des images qui conservent la mémoire nationale, voilà ce qui paraît signifier la possession du sol sur lequel sont nés ces histoires et ces symboles. Que ce soit la célébration du mythe de la terre et l'illustration des traditions dans les contes et les légendes ou l'éloge de la société civile, pénétré de savoir et de militantisme à travers le recours à la fable, le roman québécois tend à forger une culture en mouvement.

3- Langue en mouvement :

a- Naissance d'une nouvelle langue :

Il est certain que les premiers rapports avec l'autre, avec les choses et avec le monde extérieur se développent dans le langage et se tissent à travers lui. Mais ces rapports, viscéralement inféconds et vivement décevants élargissent la brèche entre le « moi » et le « sur-moi », d'où le langage qui sert dans la fiction québécoise à traduire l'insuffisance de la réalité et le poids des conditions inconciliables avec les aspirations de la classe cultivée. Le « bérénicien », cette nouvelle langue, est dans ce contexte global l'expression littéraire qui reflète le mieux l'inassouvissement et la tentative de combler le creux par l'invention d'un nouveau code capable d'alimenter la relation avec le Monde. Le vocabulaire se présente alors au cœur de l'innovation littéraire dans le roman québécois et se propose comme médiateur apte à remédier aux failles et à réconcilier les pôles disjoints :

Le bérénicien a comblé une lacune. Il appelle « dion » les êtres humains qui vivront dans la lumière, il appelle « granchanchelles » les anches de demain. Enlevez l'air qu'il ya dans la lumière (...) Rataplan ! Rataplan ! (L'avalée, 338)

²⁴⁵ Pierre Guillaume, op.cit., p.38

En réaction contre les adultes, symboles de la domination institutionnalisée, le bérénicien s'attaque au dirigisme, il tourne en dérision l'absolutisme en bannissant la conception unilatérale des rapports :

Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. Je lui criais : « Agnelet laid ! » Je lui criai : « vassiveau ! » La faiblesse de ces injures me confondait. Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criais, mordant dans chaque syllabe : « Spétermatorinx étanglobe ! » Une nouvelle langue était née : le bérénicien. J'ai fait des emprunts aux langues toutes faites, de rares. » (L'Avalée, 337)

Par ces « emprunts », le bérénicien se rapproche de la langue esperanto forgée en 1887 par Zamenhof (1859-1917) qui est « formée à partir des racines des langues les plus répandues en Europe ». Mais par opposition à celle-ci qui « se veut universelle, accessible à tous », ce nouveau langage défie toute compréhension, relativise par ses traits distinctifs les langages sociaux en vigueur et présente les dangers de la sphère fermée sur elle-même, sphère d'abâtardissement et de mort. Le bérénicien attaque indirectement toute compétence qui se refuse à l'apport de l'Autre, à sa participation : il est justement fondé pour battre en brèche l'idée de la fermeture et de la sclérose. Ducharme attaque tout système figé dans un schéma canonique et dans des codifications immuables, toutes les idéologies qu'un système standardisé peut comporter. La langue de Bérénice reflète, par la structure de ses mots, une désapprobation à l'endroit des doctrines bornées.

Par ailleurs, le coefficient d'originalité est nettement et hautement supérieur dans la langue bérénicienne qui différencie son expression par le moyen de l'invention lexicale. Le jeu des sonorités et des mots, le jeu sur les concepts et sur les significations traduisent une conception subjective du langage qui s'écarte du mode d'emploi commun. Ce langage atteste ainsi d'une singulière approche du monde, d'une vision nouvelle et révolutionnaire sur le plan culturel. Découvrir le monde à travers le langage signifie désormais enrichir ce monde en lui ajoutant de soi-moi, de sa part intime des signes qui permettent de diversifier ses représentations. Les cacophonies, les jeux de calembour sont les traits-distinctif du bérénicien :

Le bérénicien compte plusieurs synonymes. « Mounonstre béréroorisiduel » et « spétermatorinx étanglobe » sont synonymes. En bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir. (L'Avalée, 337)

L'inventivité du langage québécois et la spécificité de sa phraséologie, trait distinctif sur lequel les critiques insistent, ne se résume pas aux néologismes et à la reformulation des

expressions lexicalisées, etc. il est à regarder dans cette entreprise bérénicienne métaphorique de la tendance de l'écrivain à se forger son propre paradigme : un moyen de résistance à l'aliénation, à l'avalement. Ainsi cette langue est emblématique de la spécificité et des particularismes que chaque Québécois réclame pour sa langue nationale. Elle est de ce fait métaphorique du régionalisme et du nationalisme, de toutes les racines patriotiques, de toutes les propriétés du Québécois.

Les paradigmes et les formules linguistiques variés « forment ainsi une réserve dans laquelle (l'homme) se sent libre de puiser, selon la vérité du désir. Cette liberté est un luxe que toute société devrait procurer à ses citoyens : autant de langages qu'il y a de désirs : proposition utopique en ceci qu'aucune société n'est encore prête à admettre qu'il y a plusieurs désirs. Qu'une langue, quelle qu'elle soit, n'en réprime pas une autre ; que le sujet à venir connaisse sans remords, sans refoulement, la jouissance d'avoir à sa disposition deux instances de langage, qu'il parle ceci ou cela, selon les perversions, non selon la loi. »²⁴⁶ Donc comme variété, le bérénicien correspond aux caractéristiques, aux principes et aux tendances personnels.

Ce qu'on pourrait nommer ici « dérive linguistique » caractérise en effet cette fantaisie verbale qui réfute l'hégémonie du discours courant et le poids de la langue canonisée : « Ma robe ! Ma brobe ! Ma crobe ! Ma frobe ! Ma trobe ! Ma vrobe ! » (L'avalée, 117) Ce travail d'invention (sur l'axe paradigmatique) comporte de toute évidence une parodie de la langue en vigueur qui instaure la confusion, étant « une diarrhée de mots » incompatible avec « la loi de l'économie verbale ». Bref, en soulignant la surabondance d'un vocabulaire de trop, Bérénice affirme la superfluité inhérente au langage et donc l'inutilité de l'apprendre :

Ces langues humaines sont de mauvaises langues. Elles ont trop de vocabulaire. Les plus abrégées comptent mille pages de trop. On connaît les sentiments au toucher. Tout ce qui se décrit dans mon œil, mon ventre et mon cœur par un seul et même phénomène devrait porter un seul et même nom. Ces états d'oppression viscérale qu'on peut aussi bien appeler chagrin que peine, douleur, haine, dégoût, angoisse, remords, peur, désir, tristesse, désespoir et spleen ne témoignent au fond que d'une seule réalité. Je les ai toujours confondus. Les philologues et les bavards devraient faire de même. (L'avalée, 286)

Par contre, les mots de Bérénice ne sont ni déclinables ni altérables, leur portée n'admet aucune relativité et leur composition ou morphologie est véritablement distincte. « C'est alors l'individualité du locuteur qui est reconnue comme le facteur qui forme le style, et

²⁴⁶ Barthes, op.cit., p. 24-25

transforme le phénomène linguistique, verbal, en une unité stylistique »²⁴⁷ comme le pense Bakhtine. Inaccessible aussi au « viol », ce langage, véritable galimatias, est une langue qui sait se protéger grâce à ses lois et son fonctionnement interne. Langue différente, le bérénicien est une langue de « singularisation » pour un personnage qui « ne veu(t) pas être un visage parmi mille. » (L'avalée, 124) Cette langue, une fois pour toutes « indiscutable », participe alors à fortifier le statut indépendant du personnage ducharmien et le hisse au-dessus de toutes langues dans lesquelles sont forgés des principes destinés à les gouverner elles, ces langues, en premier.

Le pouvoir créateur réservé par Ducharme à son personnage se double alors d'un pouvoir de négation portant sur toutes les autorités signifiées dans la langue des autres. En somme, cette activité langagière dont la pratique est garante de plaisir est résolument fantasmatique si bien que le mot se libère des restrictions syntaxiques et pragmatiques pour cheminer avec son usager dans une audacieuse action salvatrice.

En fait, le discours et la langue bérénicienne sont chiffrés d'une façon propre et c'est le concepteur qui en a le monopole ; les actes de dire et d'agir sont de fait absolus dans cette langue. Bérénice, requiert comme créatrice, la totale licence d'inventer de mots nouveaux, de multiplier les sens et les effets de son langage. Devant cette latitude privilégiée, la langue – l'autre langue, celle des autres – se désagrège et sa domination s'évanouit. D'où la métaphore de l'arme et de la symbiose, signifiant un fusionnement total entre Bérénice et son langage :

Une arme, toute arme, n'alourdit pas mon bras, ne pèse pas à son bout. Elle le prolonge, comme ma main. Il suffit du seul contact épidermique d'une arme pour jouir d'une connaissance parfaite d'elle. C'est comme si mon appareil proprioceptif l'avait absorbée d'avance. Elle s'articule d'elle-même, comme les phalanges de mes doigts, comme si mon sang circulait dedans comme il circule dans ma main. » (L'avalée, 361)

Cette vertu de maniabilité corollaire de l'idée de monopolisation s'oppose à la langue pratiquée qui s'impose à l'utilisateur comme unique champ d'investigation et restreint son mouvement mental en fonction des possibilités et des nuances d'emploi qu'elle offre. La langue dominante limite l'appréhension du monde au paradigme dont il dispose ou à celui dont dispose son interlocuteur, empêchant une vision limpide et parfaite du contexte.

Néanmoins, faut-il remarquer que la langue inventée (hors des règles de l'étymologie et de la déclinaison) n'est pas décodable, elle est donc indéchiffrable, hermétique et inaccessible à la compréhension et à la communication ; le message linguistique, nécessitant un code

²⁴⁷ Bakhtine, op.cit., p. 89

commun entre émetteur et récepteur, échoue dans le cas du béréncien. Constituée en bloc solide, cette langue, extrêmement individuelle, rejette l'autre et ne supporte aucun partage ni altérité. Cette langue est dès lors à considérer comme stérile. Mais peut-être porte-t-elle un message différent, qui se résume en elle-même : c'est la langue pour la langue, la langue pour soi-même puisque le seul message qu'elle contient se résume en « Nahanni » (qui) est un appel à un appel » et dont la condition d'exploitation est extrêmement exclusive : « prolongeant les syllabes, isolant les syllabes. » (L'avalée, 337). La volonté de s'exprimer chez le personnage n'est donc pas la démonstration d'une capacité effective de dire et de nommer les choses selon les lois du langage valide. C'est plutôt la mise en déroute de la communication²⁴⁸. Le béréncien est de ce fait une tentative de libérer le langage, mais une tentative vouée à l'échec car le langage est avant tout communication.

b- Le « québécois » en vogue :

L'un des aspects majeurs de la littérature québécoise depuis les années soixante est d'ordre linguistique, se rapportant à l'effacement des limites entre l'écrit et l'oral, ce qui donne lieu à une espèce d'interférence qui sera prise pour « une tradition littéraire » spécifique. En effet, entre les normes de l'écrit et les pratiques textuelles, la littérature québécoise présente plusieurs écarts qui relèvent d'une réalité linguistique disharmonieuse. L'inscription de l'oral ou du langage parlé dans les œuvres littéraires semble contrevenir aux codes littéraires, mais en même temps refléter l'esprit de variété et de renouveau dans les lettres québécoises, prouvant la métamorphose qui les distingue.

C'est à partir des années soixante, les années de la Révolution, que les belles lettres s'ouvrent au Québec à l'emploi d'une langue encore inusitée et fantaisiste : le « joual ». Cette appellation qui provient en vérité d'une prononciation familière ou fautive du mot « cheval » va désormais désigner la variante linguistique québécoise qui se veut populaire et « réaliste ». On reconnaît certainement aux émissions de radio ou de télé, aux journalistes comme aux écrivains et aux chanteurs à l'instar des acteurs leur énorme participation à la diffusion du français canadien. Mieux encore, la nuance péjorative collée préalablement au mot « joual » n'a pas essoufflé ce « mouvement » dont les détracteurs n'ont récolté que l'effet inverse de leur visée. En fait, Jean-Claude Desbiens qui publia en

²⁴⁸Gilles Marcotte écrit à ce sujet : « Nous arrivons au «béréncien», qui est une langue très pure, échappant à la pollution de l'usage, mais dont le coefficient de communication n'est pas très élevé. » *La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Biais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme*, VOIX ET IMAGES, VOL. VI, N° 1, janvier 1975, p.69

1960 un pamphlet intitulé *Les Insolence de Frère Untel* pour stigmatiser ce “dérapiage linguistique” a, sans le vouloir, facilité l’envolée de cette langue. Les années soixante-dix attesteront en effet de la faveur dont elle jouit que ce soit au niveau des activités culturelles ou au niveau de l’interaction sociale : la poésie, le roman et les pièces de théâtre s’écriront à l’avenir en joul et le public n’en est pas moins séduit.

Ainsi, relevant du code oral, le joul est par définition réfractaire à la standardisation qui frappe le français et l’anglais. Lise Gauvin établit dans ce sens une distinction entre « le français de France » et le « français du Québec » (« canayen » ou « joul ») et définit « le québécois » comme « un certain niveau de la langue parlée ou davantage une forme d’expression spontanée d’où l’on ne cherche pas à éliminer les anglicismes, les barbarismes, les canadianismes. »²⁴⁹. De même, le joul est un dialecte différent du français quoiqu’il en soit une variante, vu les parentés grammaticales régissant le fonctionnement des deux systèmes linguistiques. Ainsi ce dialecte s’oppose, selon Gauvin, au « beau parler français » quoiqu’il entretienne avec lui des similitudes qui se rapportent à la phonétique, à la structure phonologiques et à la composante morphologique du discours.

Certes, ces pratiques sont à lier à leur contexte socioculturel, historique et politique, un contexte canadien « en ébullition ». Le fait de s’exprimer en joul constitue avant tout pour les écrivains québécois une manière de préserver leur langue menacée. Constituant un patrimoine, il répond aussi bien à une orientation idéologique qu’à un choix politique stratégique. En fait, le joul exprime une tentative de saisie des origines et de la réalité par le biais de la langue, car il reflète un état de séparation, voire d’exclusion linguistique et sociale vécu par les Québécois.

Vu comme une singularité sociolinguistique et une particularité régionale, le joul sert donc à dénoncer l’hégémonie anglaise et la domination américaine d’une part, et à se libérer de l’influence de la France considérée comme modèle, d’autre part. La matière linguistique avec ses phénomènes et ses clivages et le domaine littéraire avec ses techniques et ses thématiques se rejoignent pour former le moyen idéal de résistance à l’assimilation. Voici la voix des enfants des années quarante, tel Claude Lemieux, qui s’expriment dans l’œuvre de Michel Tremblay à propos du français sur ce ton qui rejette catégoriquement les règles de la grammaire : « J’haïs tellement ça, le français, j’comprends rien ! Y vont encore parler du verbe, du sujet, du compliment, pis j’sais pas encore c’que sait ! » (Le premier, 829) Ce personnage, comme tous les autres d’ailleurs dans le roman,

²⁴⁹ Lise Gauvin, « Littérature et langue parlée au Québec », *Études françaises*, vol. 10, n° 1, 1974, p.p. 85-86

parle le français en « québécois ». L'écriture qui s'écarte des normes de la syntaxe et de l'orthographe et de la morphologie correspond alors parfaitement à la prononciation.

L'option pour le joul libéré des codifications va donc contre les codes de l'écriture à savoir l'emploi du français standard que nombreux écrivains québécois utilisent sans altérations comme Aquin ou Bessette. Ce choix semble alors sacrifier le côté littéraire et poétique proprement dit pour la défense d'une question nationale. Car le recours à ce parler est considéré par certains écrivains engagés comme un impératif imposé par l'amour réservé aux origines.

Tout l'attachement et toute la fierté nationaux sont alors véhiculés par ce « dénominateur commun » de la vie collective. Ainsi, étant compris et utilisé par tous, le joul est proposé par certains nationalistes comme une arme au service d'un peuple en quête d'identité collective. C'est dans cette perspective qu'on relève la graphie éminemment expressive employée par les nationalistes pour désigner leur patrie : « Kébec », comme en témoigne Godbout dans son *D'amour, P.Q.* Le langage semble ainsi établir une parfaite correspondance entre le pays et l'écriture qui le représente.

Dans cette perspective, le joul constitue le meilleur moyen d'interpeller le public, de toucher ses sentiments et d'affirmer son appartenance à une collectivité dont il est l'indice d'unification et la justification. Le joul envahit alors le monde littéraire pour être très fréquent dans le théâtre, comme en témoigne l'art de Michel Tremblay, ce qui peut amener à tirer des conclusions quelque peu hâtives en considérant ce langage comme le secret du succès littéraire.

En effet, le parler sert à authentifier aussi bien les personnages (êtres du discours) que le récit (objet du discours) en les rattachant à un univers référentiel défini par la spécificité du vocabulaire et de « l'accent ». La phonographie (transcription graphique du langage parlé, de l'oral), mise en œuvre par les « joualisants », ancre le produit romanesque dans son cadre géographique et ethnique québécois. L'écrit qui représente d'une certaine manière « l'institution » en s'ouvrant sur l'oral (le populaire, le langage de masse, le mode de penser et de « dire » commun) réduit la distance entre les deux cultures, l'une officielle, l'autre majoritaire et marginale et extrait la fiction de sa dimension spéculative pour l'implanter dans un espace factuel.

Marcel, qui avait montré à son cousin le mot gosse qu'il considérait comme l'un des plus amusants de la langue française- le mot testicule ne faisait pas encore partie de son vocabulaire, et de toute façon, il l'aurait trouvé pompeux (...) (Le premier, 800)

Dans cette optique s'opère une réconciliation entre les passages « narrés » et les séquences dialogiques puisque le narrateur adopte le même registre ou le même langage qui figure dans la parole des personnages. Le joul avec son lexique différent, sa syntaxe inconvenante aux règles de la grammaire et ses formules iconoclastes quant aux préceptes du « bon usage » prouve que le canon classique et « universel » est sacrifié au profit du québécisme. Mais le joul ne nuit pas à la qualité littéraire ou « artistique » du livre puisque l'art, comme le montrent les critiques, n'est pas prisonnier d'une langue déterminée et ne peut être nié par la présence d'une « couleur locale ».

Le joul représente une langue en train de se faire, une langue de renouveau qui n'admet pas la stabilité, qui se refuse donc à s'institutionnaliser car toute institutionnalisation fixe une autorité qui interdit la déviation à ses normes. De même toute institution adhère au passé et rejette la rébellion progressiste. Or, le Québec, comme cette langue encore « fruste » qui le représente, est un pays « en mouvement », encore en évolution, dans une marche qui s'accomplit pas à pas au détriment des institutions en place. La littérature révolutionnaire qui sert sa cause fait de cette variante insoumise le centre de son débat, voire le point de départ de ses revendications. C'est pourquoi on assiste à un mélange pittoresque de styles où apparaissent des dialectes et des jargons appartenant à des classes sociales et des niveaux culturels différents. La pluralité ou la diversité des « langages » tend à libérer la littérature du code institutionnel d'une langue monolithique justement pour pouvoir installer l'émancipation dans le milieu social. Dans ce sens, Jacques Godbout écrit :

Ce qui fait la faiblesse de la littérature française, poursuit D'amour qui ne perd jamais le nord, c'est l'impérialisme de cette langue française dont la force centrifuge casse les particularismes, et dont le mouvement centripète rejette les langages insoumis. Or, la littérature naît de la liberté de langage, du plaisir, dirait Mireille, de forniquer sans... (D'amour, 155)

Une langue surveillée est en même temps une instance de surveillance. Toutefois, en se refusant aux contraintes, ce langage des Québécois dote le discours littéraire d'un dynamisme apte à suivre le cours de l'histoire, voire à le décider et l'orienter. Car l'hétérogénéité où se confrontent les langues et les « sous-langues », où s'effacent les « frontières interlinguistiques » et où se déploient la variété et le « multiple » est seule signe de modernité. Dans la perspective bakhtinienne, l'échange entre les langues ou le plurilinguisme est le fondement de la littérature évolutive :

La nouvelle conscience culturelle et créatrice s'épanouit dans un monde devenu activement plurilingue une fois pour toutes. L'époque de coexistences des langues nationale en circuit fermé est terminée. Les langues s'éclairement

*mutuellement, car une langue ne peut être consciente d'elle-même qu'à la lumière d'une autre. La coexistence naïve et ancrée des « parlers » à l'intérieur d'une langue nationale, autrement dit, dialectes du terroir, des dialectes et jargons sociaux et professionnels, du langage littéraire et des langages particuliers qu'il contient est finie aussi. Tout s'est mis en mouvement, tout est entré dans un processus d'action, tout s'éclaire mutuellement.*²⁵⁰

Le « québécois » qui tend à s'imposer est justifié par des arguments idéologiques, à savoir qu'il est l'image fidèle de la nation qui se bat contre l'aliénation. Dans son ouvrage intitulé *Défense et illustration de la langue québécoise*, Michèle Lalonde prend le parti d'une langue à part et fait preuve d'une tendance autonomiste. De même, pour les membres de la revue *Parti Pris*, si le français est l'« avenir » du Québec, le joual est son « présent », son moyen de « rédemption » (janvier 1965). Comme langue « pauvre » et marginale, il est à la fois la parodie de la déchéance et de l'étouffement, et l'instrument de rattrapage. Donc plus ce langage se rapproche de la réalité collective plus il convient de lui confier les espérances.

Cependant, à de nombreux égards, le joual est controversé comme « malparler »²⁵¹, comme une langue abâtardie qui reflète la pauvreté culturelle ainsi que « l'indigence morale et intellectuelle »²⁵² du Québécois. C'est d'ailleurs la position initiale de l'élite québécoise, notamment d'André Laurendeau et de son journal *Le Devoir* (dont il est le rédacteur en chef) jugeant cette langue un phénomène bâtard et voyant dans ses incorrections une incompatibilité avec l'écrit et avec les nécessités de l'évolution. Conjoncturel ou transitoire, le joual, qui n'a pas dépassé les limites du vernaculaire, ne peut être ni officiel ni universel. A l'encontre de ceux qui veulent en faire une langue autonome et une langue de la création littéraire, ceux qui attaquent le joual y décèlent un aspect dégénéré et inquiétant dont il faut prendre conscience.

c- Enquête linguistique :

Une lutte qui dure encore est engagée par les intellectuels qui se font les défenseurs de la francophonie avec ferveur et audace, à savoir Marie-Claire Blais et Jacques Godbout. Ce dernier traduit dans ses textes le partage des Canadiens français entre deux modèles : l'impérialisme anglais, vieux depuis des siècles, est récemment appuyé par la puissance

²⁵⁰ BAKHTINE, op.cit., p. 448

²⁵¹ Voir Gouvin, op.cit, pp. 89-93

²⁵² Marie-Lyne Piccione, op.cit, p. 323

américaine de plus en plus vaste dans l'Amérique du Nord, ce qui réduit les chances d'épanouissement de la culture canadienne-française : « Dans l'océan anglophone tout ce qui saxonne est un batracien. Enfin. Querelle des vieux pays qui ont fait long chemin. » (Les têtes, 123) Ainsi pour intégrer son espace géographique, le Québécois doit-il à son tour se ranger du côté de la civilisation britannique qui domine ? La moquerie et le barbarisme (« saxonner ») joints à la métaphore attributive (batracien) et à la périphrase (vieux pays) montre le rejet de toute culture considérée comme étrangère par Godbout.

En outre, cet écrivain met l'accent sur le climat tendu au Canada entre les francophones et les Anglo-saxons. Pour ce faire, il aborde dans *D'amour, P.Q.* l'invasion économique et culturelle de l'espace québécois influencé par la société de consommation. L'écriture même semble sous l'influence des styles et genres américains, dépouillée de son essence et orientée vers la consommation. Dans *Salut Galarneau !*, Godbout explicite davantage le thème en insistant sur les contradictions qui régissent la personnalité du Québécois, mi-français, mi-anglais, et son langage imprégné de « franglais ». Dans cette perspective, François trouve l'expression française : « au roi du chien chaud » ridicule, parce que le slogan est d'origine américaine. Ainsi, comme il « laisse se ridiculiser » les vacanciers américains qui essayent de parler français, il a l'impression que l'anglais traduit littéralement en français ne convient pas ! (Galarneau!, 33) Les deux modèles s'avèrent donc incompatibles, mais le Québécois opte pour une formule hétérogène et purement commerciale : « Au rô du Hot dog » (Galarneau!, 34). Par son emplacement public cette enseigne montre l'omniprésence de la culture anglaise et met le doigt sur la pression exercée sur le français. De même, par sa dichotomie structurale, elle attire l'attention sur la dualité culturelle du Québécois et dénonce la dégénérescence et l'aliénation qui en découlent.

Godbout n'hésite pas à dévoiler son affection pour le français qui doit reconquérir sa prééminence pour permettre à la nation de recouvrer sa dignité et sa grandeur historiques. En fait assumer le français aussi bien à l'oral qu'à l'écrit c'est assumer son identité et montrer son attachement à ses origines car ce bien ancestral est l'unique héritage de la Mère-Nation : la France. Le conserver, l'honorer et le transmettre, tels sont les devoirs dont le Québécois ne peut s'exonérer.

Le ton humoristique voire railleur de Godbout laisse entendre que cette vénération exprimée par la vieille génération n'est pas partagée par les jeunes d'aujourd'hui et que, par conséquent, l'ambition de préserver le français contre l'invasion culturelle ne peut pas éviter son déclin. Écoutons ce dialogue entre Claude Lemieux et l'enfant de la grosse

femme dans *Le premier quartier de la lune* de Miché Tremblay qui met l'accent sur la gravité du problème par l'intermédiaire de la typographie :

*J'te lai dit cent fois que j'comprends rien au français ! Fais-moé pas répéter, on vient d'en parler ! J'COMPRENDS RIEN AU FRANÇAIS !
Tu le parles, pourquoi tu peux pas apprendre comment ça s'écrit ?
C'est ça que je fais mais c'est plein de fautes ! je l'écris comme je l'entends pis ça l'a l'air que je l'entends pas comme faut, c'est pas de ma faute ! (Le premier, 830-831)*

En fait, dans un Canada multi-ethnique, plurilingue et multiculturel, situés à l'ombre d'une domination démographique, politique et économique canadienne-anglaise, les francophones auront du mal à résister aux tentations extérieures et leur langue sera peu à peu terne et « impure ». Le français dans lequel écrivent Godbout, Michel Tremblay, Marie-Claire Blais et Gaëtan Soucy, pour ne prendre que ces auteurs pour exemple, est un mélange de « québécois » (joual ou vernaculaire, jargons, dialectes sociaux divers), de barbarisme, d'anglicisme, d'oralité. Marie-Lyne Piccione écrit à juste titre :

Reste la langue française qu'il faut conserver intacte pour les générations futures. Mais, elle abandonne à son tour le Canadien français : dévoyée, cernée de toutes parts par l'anglais, elle s'abâtardit au point de devenir moins le signe d'une identité que le constat d'une acculturation.²⁵³

Mais, la progressive prise de conscience par la population et par l'intelligentsia va conduire à l'apparition d'une sorte d'étude philologique entreprise notamment par l'auteur du *Jour des corneilles*. La quête de langue semble parallèle à la quête sentimentale : d'une part, le fils Courge connaît l'amour avec le personnage qui entreprend de lui enseigner le vocabulaire, Manon qui sera l'amour de sa vie :

Je méditais que Manon m'avait appris ce jour là une paire de choses : le chatouillis du chérissement et, aussi, comme ligoté à cela, le sens de ces mots nouveaux pour moi : débarbouiller et miroir. Sans doute, Monsieur le juge, fut-ce là la première curiosité que je conçus non seulement pour amour, mais également pour vocabulaire. (Le jour, 43)

D'autre part, la dissection qu'il opère sur le corps du père cherche à atteindre et à découvrir la langue que son initiateur n'a pas su lui inculquer. Toute la valeur de la langue apparaît dans la gravité de ce parricide qui semble justifier le crime car en conduisant à la prison, il ouvre au le fils la chance d'apprendre à lire, à écrire et à communiquer avec les autres. Ce mécanisme de recherche-apprentissage-exploitation place la langue au point culminant dans l'itinéraire du personnage qui espère trouver dans le vocabulaire qu'il a acquis son

²⁵³ PICCIONE, op.cit., p. 301

acquiescement. En effet, en cherchant la langue là où personne ne pense la trouver, le fils Courge tire son existence du néant et de l'obscurantisme, se libère des entraves de l'ignorance, libération qui reste encore aléatoire mais qui est symbolique de celle de son peuple et de son devenir.

D'ailleurs, le processus de fouille auquel se résume la vie du protagoniste, de l'excavation de la tombe de sa mère jusqu'au déroulement de son procès, est emblématique d'un sondage de la langue française et de son approfondissement méticuleux. Toute cette histoire est transmise dans un langage, dans son ensemble très proche de l'ancien français, avec un apparent effort d'invention et de rajeunissement. Dans son texte, Beauchemin fait preuve d'une minutie incomparable, d'une subtilité et d'une sophistication qui trahissent un large savoir sur le français et une parfaite connaissance de ses origines. Si le français moderne se marie dans son texte à l'archaïque, si son discours ranime les tournures tombées en désuétude et les dote d'un mystère nouveau, son travail ne peut viser que le retour au vrai français, le français originel. Le purisme de Beauchemin est perceptible d'ailleurs dans l'évolution de l'élève et dans les étapes du parcours initiatique qui débute par l'apprentissage d'un verbe dont le sens est très révélateur de l'orientation de l'auteur : « Manon entreprit de *me débarbouiller*. Je fus d'abord enseigné du sens de ce mot-là, qui désigne immersion en barrique et savonnade vigoureux. » (Le jour, 42)

Ce verbe qui veut dire « nettoyer » ou « laver » implique dans l'optique de l'auteur extraire le héros de l'abâtardissement et de l'aliénation intellectuelle dans lesquels il vivait auparavant sous l'empire tyrannique du père. Son aspect performatif insiste sur l'importance de purger le français du vocabulaire parasitaire qui l'encombre, de le purifier et surtout de débarrasser son histoire des éclaboussures qui l'ont entachée. Car au bout du compte c'est cette langue qui s'annonce glorieuse, étant la seule apte à saisir la vérité, à raconter une histoire et à sauver son usager. En somme, « naturellement, tous ces processus de relève et de rénovation de la langue nationale, reflétés par le roman, n'y présentent pas un caractère linguistique abstrait : ils sont inséparables des luttes sociales et idéologiques, des processus du devenir et du renouvellement de la société et des peuples. »²⁵⁴

Cela nous ramène à conclure que la liberté à l'égard du langage et des normes de l'écriture fait pendant à la libération du Québec : « Je veux dire que le problème de la littérature québécoise est d'abord politique. La libération du verbe... du sujet, de l'attribut, du complément, de l'adjectif, de l'adverbe, de l'article... » (D'amour, 153) Ce passage nous semble crucial : Godbout évoque la corrélation entre le domaine politique et l'écriture en

²⁵⁴ Bakhtine, op.cit., p. 424

soulignant que l'usage des éléments linguistiques n'est pas arbitraire et qu'il répond plutôt à une stratégie qui déborde du champ littéraire.

Placée hors du texte, la finalité part de la composition du texte même et de l'agencement de ses unités. Autrement dit, l'affranchissement des particules et des classes linguistiques signifie libérer la langue de ses règles et émanciper le peuple utilisateur de toutes les contraintes qui peuvent être formulées dans cette langue. Marquant ainsi dans la même structure le militantisme politique et la création littéraire, l'écrivain québécois met la question nationale au cœur de son œuvre.

C'est que pour ces auteurs la langue en application qui se veut – avec ses réglementations, sa valeur et sa considération historique – exclusive et immortelle est un pouvoir à part entière, un pouvoir qui s'exerce spontanément sur l'utilisateur. Cependant, enclin par son essence même à l'ouverture, le « nouveau dictionnaire québécois » qui se fait en permanence symbolise ce monde inaccompli. Encore « inachevé », ce système rejette la conception d'une langue unique, complice naturelle de l'autorité et de la sujétion, et appelle à l'interaction, à l'échange, au dialogue et au « dialogisme » inhérents à toute langue humaine comme le pense Mikhaïl Bakhtine. Partant, ces écrivains se font les messagers du renouveau et de la vie en réfutant l'unilinguisme dans un monde de pluralisme, de multiculturalisme et de multilinguisme.

Ainsi, l'écriture au Québec, des années soixante et jusqu'à nos jours, se caractérise par l'hétérogénéité non seulement dans l'ensemble de la production littéraire mais surtout à l'intérieur du même texte et notamment en ce qui concerne le discours romanesque. Le lecteur constate en fait la diversité de thèmes, de styles, de langages et de formes littéraires aussi bien que l'interaction et l'interférence de plusieurs sujets ou domaines dans l'ensemble du corpus. De même, la rupture ou la distanciation des écrivains par rapport au passé s'accompagne de l'apparition d'un nouveau mode d'emploi qui se manifeste dans les genres et les styles d'écriture ainsi que dans la charpente de la langue. Cela permet de déduire que l'écrivain transforme son art pour modifier la réalité, invente une composition libérée pour secouer le présent et privilégie la « forme informe » pour viser l'avenir.

Ces écrivains nous proposent en fait un produit romanesque qui tend par sa constitution même à signifier et à produire l'aire révolutionnaire.²⁵⁵ Déstructurer le motif littéraire

²⁵⁵ La pratique romanesque tient sa spécificité révolutionnaire de cette diversité iconoclaste que MONGEON Sylvie commente dans ces termes : « Thèmes différents, protagonistes délinquants, ruptures face à la tradition, à ces transformations qui sillonnent l'ensemble du corpus s'adjoint une autre série d'insistances qui, cette fois-ci, attaque et travaille l'écriture, s'immisce dans la littérarité des textes. Iconoclastes et indisciplinées, trois pratiques textuelles retiennent l'attention. On remarque donc aisément, dans les romans,

classique semble être un fait inscrit au cœur du mouvement nationaliste et un moyen de battre en brèche les rouages du vécu. Pareillement, la démarcation tout comme l'abolition des structures qui briment l'individu passe par la décomposition ou la déconstruction du code. En d'autres termes, en détruisant ses propres lois, en prenant une autre forme, l'écriture exprime le refus de tout organisme d'autorité et la négation de l'orthodoxie.

D'ailleurs, notre ère est celui de la mobilité et du changement et le Québec est plus que jamais en présence d'un phénomène de mutation, s'appêtant à instaurer une culture et une civilisation substitutives. Comment alors adhérer à un réalisme social ou historique avec des écrivains comme Blais ou Bessette dont les récits se situent comme palimpsestes de l'ancien et du dispositif normatif, quand la forme dégrade le monde du pouvoir qu'elle donne l'illusion de décrire ?

Aussi, l'efficacité de l'écriture se manifeste-t-elle dans « cette mobilité et cet inachèvement des formes, qui sont des effets du grotesque, (et qui) entraînent la perte du pouvoir pour ceux qui le détenaient dans l'idéologie terrienne — car le pouvoir appartient à l'ordre de l'achevé, du stable. »²⁵⁶. Bref, en démolissant les schémas traditionnels associés au pouvoir et à travers lesquels celui-ci pouvait respirer et continuer, les écrivains réussissent à écraser le système statique et répressif pour instituer leur propre règne ; celui-ci est fondé notamment sur les compétences langagières, d'où les nombreux remaniements portant sur la base linguistique. L'écriture s'annonce alors résolument mouvante ; elle est inscrite dans son courant et tirée par essence vers le progrès.

l'importance du souvenir, de la mémoire, du temps, le caractère interrogatif, exclamatif et elliptique de la syntaxe de même que le plongeon du langage parlé dans les limites de l'écrit. », Cf. « Hors-temps, subversion et quelques romancières québécoises », dans *L'identité : zones d'ombre*, sous la direction de Cristina Bucica et Nicolas Simard, Québec, Cahiers du CELAT, 2002, pp. 17-18

²⁵⁶ *La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme*, op.cit, p. 66

CONCLUSION

En définitive, si le Pouvoir n'est pas l'apanage de l'écrivain dont le rang social ou l'âge mineur ne lui permettent pas d'intimer des ordres, de diriger ou d'ériger ses compétences et ses conceptions en système (Blais, Soucy et Beauchemin), l'aspiration à la littérature et à la maîtrise du langage s'avère le moyen de développer et de s'approprier une puissance succédanée. De fait, l'écriture, en tant que capacité effective à dire et à faire, représente un vrai pouvoir susceptible de contrer les prérogatives matérielles, physiques ou morales et capable de renverser l'autorité qui appartient aux instances dont la suprématie est visiblement reconnue : les classes dominantes. Dans ce sens, le pouvoir est abordé en termes d'envergure, d'inflexibilité et d'influence, d'où la prédominance de la métaphore et de la démesure traduisant le poids gênant de l'autorité et permettant de critiquer la réalité du pouvoir. En fait, la vision québécoise du pouvoir semble être l'expression d'une sédimentation historique liée à la colonisation et au conservatisme et reflète les préoccupations constantes des intellectuels attachés à la liberté et à l'indépendance. Ainsi, dans la formulation des accusations et des contestations se trahissent les images de maintes autorités oppressives et d'une ambiance pernicieuse qui se crée autour de l'écrivain, affectant son état d'âme et poussant plus loin ses revendications.

Partant, les intrigues élaborées par les écrivains étudiés insistent, de façon parfois sous-jacente, parfois sans équivoque, sur l'orientation protestataire de l'écriture qui semble agir dans la perspective d'un projet d'insurrection. Ainsi, un récit qui baigne dans « la cour du roi Pétaud », invite à la désobéissance, à la rébellion (*D'amour, P.Q.*) alors qu'un écrit qui semble bien arrangé ou classique entend parodier le conformisme, envisage de provoquer et d'installer la liberté, voire la permissivité (*Le libraire*). En outre, un roman qui fait de la folie et du mensonge le pendant de la créativité rejette l'orthodoxie (*Le premier quartier de la lune*). De même, un roman centré sur la parole infantile, fulminante, audacieuse et innovante, est un moyen de combattre l'adulte et le tyran, leurs mœurs et politiques (*L'avalée des avalés, la petite fille qui aimait trop les allumettes*). Par ailleurs, une histoire qui confronte des personnages souffrants, marginaux, incrédules et exhibitionnistes à des autorités perverses, intolérantes et surtout impérieuses témoigne d'une opinion anticonformiste et d'une vision progressiste (*Une saison dans la vie d'Emmanuel* ou *Manuscrits de Pauline Archanges*). Mais un discours improvisé, « oralisé » (*Le jour des Corneilles*), de la même manière qu'un écrit, produit de dernière minute (*Les têtes à*

Papineau) appellent à la liberté d'expression. Mieux encore, une écriture entreprise comme une aventure (*Salut Galarneau !*) ou considérée comme défi et objet de pari (*La voix des étangs*) montre l'importance de la création et de l'initiative individuelle. Enfin, un récit interrompu comme celui d'Aquin (*Prochain épisode*) se veut l'expression d'une situation instable. Bref, tous ces textes condamnent l'inertie aussi bien que le défaitisme ou le renoncement ; ce sont des œuvres qui marquent la rupture et appellent à la liberté, leur devise étant l'action, l'émeute et la révolution, leur ennemi étant le Pouvoir, la Politique, la Religion, l'Ingérence (sociale ou étrangère).

Aussi, souligne-t-on que la vertu des œuvres étudiées provient de la liaison directe, étroite et explicite entre le pouvoir et l'écriture. En évoquant ou en combattant le pouvoir, le mot passe pour une arme tranchante de même que l'acte d'écrire correspond à une levée de boucliers. C'est ainsi que s'entrecroisent et s'opposent différentes formes de puissances, des dualités antithétiques fusionnant dans une image démultipliée.

Le survol des textes permet de repérer la thématique du pouvoir en corrélation avec la malveillance des instances assoiffées du pouvoir et avec la dégradation des institutions qui aggravent des conditions jugées défavorables. Tous les écrivains insistent sur l'hostilité des figures d'autorité ou des autorités en place à travers la frustration de la communauté, à travers l'étouffement et l'aliénation que reflète l'insatisfaction des personnages sombrant dans la désespérance ou dans la démence. Le pouvoir oppressant semble être engendré par le dysfonctionnement et les défaillances dans le cadre québécois où la société, la religion, la politique, les mentalités et les ruptures idéologiques interdisent l'épanouissement et l'évolution.

De ce fait, le traitement du pouvoir s'articule autour de plusieurs épisodes qui sont graduellement intervenus dans la structuration institutionnelle et idéologique du pays, des soubresauts historiques sur lesquels les écrivains reviennent, tantôt avec indignation (Aquin), tantôt avec humour (Godbout). La mémoire collective et l'élan créatif constituent ainsi un doublet mis en scène et thématiqué par des narrateurs qui tentent vainement de se réconcilier avec eux-mêmes et avec leur Histoire, car leur identité reste absolument insaisissable d'autant plus que leur légitimité est depuis toujours compromise. Ainsi, on note que pour ces écrivains l'héritage paraît globalement indigne ou insatisfaisant mais surtout perverti par une civilisation envahissante et une culture étrangère, regardées toujours comme intruses : le Québec traditionaliste, jouet des diables auxquels son âme est vendue, semble abriter des monstres puissants qui inspirent à ses défenseurs le thème du pouvoir pluriel.

En effet, l'expression du conformisme chez Bessette, du passéisme chez Tremblay, de l'absolutisme chez Beauchemin et Soucy et de l'autoritarisme chez Blais et Ducharme montre l'importance de la liberté individuelle et l'urgence de l'indépendance nationale. De même, l'opposition à « l'idéologie officielle » traduite par Aquin à travers la figure de l'adversaire anti-révolutionnaire et l'appel à la guerre reflètent l'ampleur du conflit entre les Canadiens français et leur entourage anglais, revendication contre le colonialisme appuyée par les images de dualisme chez Godbout. En outre, le courant d'anticléricalisme général est le résultat d'une vision progressiste et laïque alors que la critique de la politique intérieure chez Godbout réclame une réforme radicale.

La production littéraire se concentre alors sur la représentation du conflit entre l'intellectuel et ses adversaires, aussi multiples qu'opiniâtres. L'imaginaire québécois, débordant de métaphores et de paraboles, d'analyses et de critiques, et la scène politique ou socio-culturelle ont ceci en commun de faire du langage un instrument puissant pour faire détruire ou édifier. Mais ce rapprochement est centré notamment sur un objectif qui reste toujours le même, qu'il soit visé par les écrivains ou fixé par les institutions : s'accaparer le pouvoir. Cette convergence conduit, paradoxalement, à l'opposition ou à la confrontation permanente entre le fictif et le réel, qui est aussi la confrontation de l'écrivain avec son environnement décevant. En fait, si l'écrivain parle pour changer, rénover et perfectionner; l'homme de pouvoir parle pour entretenir un ordre établi, pour faire de la stabilité un régime inviolable. De fait, deux positions semblent en jeu au sein des œuvres parcourues : le réformisme révolutionnaire et le conservatisme passéiste.

On constate alors que les querelles régissant la réalité sont devenues une source féconde d'inspiration, structurant les intrigues et imprégnant le langage des écrivains. Or, le motif de la lutte contre le pouvoir qui domine dans les écrits québécois modernes n'exprime pas uniquement l'intention de se tailler un statut privilégié mais il dénote un projet national : celui de reconquérir le pays. Cette entreprise prise en charge par l'intellectuel conduit le travail artistique à un interminable procès, politique et historique, qui engendre des transformations dans le style, dans le message et dans le champ littéraire en général.

En somme, la notion d'engagement vient définir la quasi-totalité des textes produits entre 1960 et 1970. Cette décennie se caractérise par l'accentuation du rôle de l'écrivain auprès de son peuple. Bref, la situation carcérale et coloniale du Québec motive le narrateur d'Aquin soucieux du volet politico-historique tandis que le contexte socioprofessionnel, matériel et intellectuel inspire la plume d'Hervé Jodoin. Ensuite, c'est la situation sociodémographique et ethnoculturelle qui motive François Galarneau. De même, le

paysage, socioculturel, socioreligieux, et même médico-social attire Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme. Le volet familial et sociopolitique est l'objet d'une profonde réflexion chez les narrateurs de Soucy et de Beauchemin alors que le côté moral, psychosocial et psychoaffectif est l'objet d'étude de Tremblay. Le biculturalisme et le multilinguisme sont à leur tour le centre d'intérêt des romans de Jacques Godbout.

Ces écrivains inscrivent de fait les principes de leur époque révolutionnaire dans leur style en faisant de la pensée et du langage le moyen d'affirmer leur volonté de rompre avec l'archaïsme et la passivité. C'est dans ce sens qu'on voit naître cette catégorie de personnage-écrivain ou de héros-narrateur dans les œuvres étudiées : le personnage est un ambitieux créateur, il écrit pour célébrer son activité et pour miner le Pouvoir ; aussi, produit-il une « histoire » qui réinvente presque le monde. La littérature reflète alors un nouvel esprit iconoclaste, ayant aussi le goût de la provocation car ses auteurs sont désireux du changement et en conflit avec le régime. Le langage s'adapte à son tour à cette exigence reconnaissable chez l'écrivain et chez le protagoniste, exigence aussi bien dans les thèmes que dans le verbe en vue d'abolir les structures et les codes jadis pris pour modèles.

D'ailleurs, l'incohérence narrative et les divagations discursives, la pléthore de la digression, la déconstruction de la linéarité, etc., reflètent un problème ontologique évident chez le Québécois brimé par des structures décadentes et des Institutions corrompues. Anarchie, désordre et éclatement des formes ; le roman reflète ainsi la perte des repères et des commandes : une situation à parodier ou à réparer ? Là réside l'enjeu primordial de l'écriture de ces dernières décennies au Québec qui s'efforce de créer une vie à partir du néant. Le néant perçu par l'écrivain n'a en fait pour pendant que le pouvoir réactionnaire qui anéantit la marche progressiste, mais que le roman combat et défait. En un mot, aussi large que soit le contexte étudié, le roman québécois a la vertu d'intégrer des motifs et des thématiques diversifiés, des figures sociales et des instances de pouvoir disparates ainsi que des discours et des langages plurivoques afin d'étaler la prépondérance d'une nouvelle idéologie conquérante.

En ce sens, les œuvres contemporaines reconduisent et incarnent le cours de l'Histoire en provoquant des thèmes bien conçus qui permettent aux auteurs, à savoir Soucy et Beauchemin, de se prononcer audacieusement sur un conflit sans issue, entre deux partis irréconciliables. Ce n'est pas son côté métaphorique qui réduira l'effet de l'écriture d'aujourd'hui, au contraire ce trait qu'on lui reconnaît comme marque distinctive élargit sa portée et rend plus subtil son message. Ainsi les romans produits à l'aube de ce troisième

millénaire, qui plongent dans un espace/temps flou ou indéfini, sont des romans de réflexion sur ce « pays incertain » selon l'expression de Jacques Ferron. En plus, le lecteur y rencontre le même antagonisme national en examinant des différends inexpiables dans un univers hiérarchique. D'autant plus que le thème de la dictature, de la corruption politique, de l'antagonisme et la quête de liberté dans ces textes révèlent le parcours et le militantisme des Québécois pour leur autonomie. Par conséquent, les romans les plus récents mettent en scène l'effondrement de l'empire des tyrans, un effondrement qu'on peut lire comme le couronnement d'une longue histoire de lutte et de résistance.

C'est ainsi que le roman québécois, depuis la seconde moitié du XXe siècle jusqu'au début du XXIe siècle, marque à travers son accent et sa « stylisation » une constante : la tendance de l'écriture québécoise à affirmer en préalable sa primauté. En fait, en montrant les limites du pouvoir face à la réalité, face à des forces corrosives et évolutives et face aux dons des narrateurs qui, en critiquant, prouvent l'effet tranchant de leur talent, ces auteurs font de l'écriture un vrai contre-pouvoir ou plutôt une autorité à part entière. Le mot tranchant, l'ironie véhémement, l'esprit vindicatif, la rébellion absolue et la violence tant manifeste que sous-jacente, le vocabulaire dissident, le feu comme emblème et la révolte comme principe en sont les éloquentes témoignages. Bref, pendant que le pouvoir se désagrège l'écriture, conquérante, recouvre de la souveraineté.

Le Québec alors en cours d'évolution, encore et toujours en route vers un futur indéterminé, incite les capacités créatrices à suivre le cours d'un temps en perpétuelle extension, justement pour répondre à son besoin de développement. En effet, lancer une quête qui relie passé, présent et futur appelle à remanier constamment les outils, les langages et les formes d'expressions et à rechercher l'adaptation convenable entre le style littéraire et les changements de la vie. Le pouvoir de l'écriture réside alors dans les compétences inventives de ses praticiens d'autant plus que si l'écrivain québécois ne prétend pas changer le monde dans sa totalité, il tend tout au moins à en changer la vision. De là provient la tendance à modeler les immuables canons qui concordent avec l'hégémonie des institutions et à détruire les règles et les structures balisées pour façonner une littérature allant avec son contexte en perpétuelle transformation.

Au niveau poétique, modifier le réel veut donc dire cibler l'expression et le procédé, optimiser les effets de la rhétorique et opérer des combinaisons génériques avec un lexique rajeuni, un verbe percutant et une sonorité séduisante, avec un mot inouï et une conception dans l'ensemble frappante. Oui, le texte québécois prouve les atouts de l'intellectuel, il s'impose dans l'espace francophone et international, renfermant dans ses images et dans

ses pages les empreintes d'une mentalité évolutive et d'une culture florissante. La gloire appartient donc à l'écrivain dont l'ardeur n'a d'égal que son amour pour ses origines et pour sa nation et dont le talent se mesure à travers son style.

On note donc que les répercussions de la littérature et sa fonctionnalité ou son rôle utilitaire au Québec sont étroitement liés à son rapport au lectorat : l'écriture dans laquelle « dire » et « faire » sont plutôt synonymes que complémentaires entend, en fait, être relayée par la ré-action d'un lecteur avisé et mobilisé. Ainsi, on remarque que l'écrivain réhabilite le lecteur en lui adressant directement son discours, en lui communiquant ses théories et ses messages dans le langage qu'il parle ; bref, en « restaurant le plaisir de la lecture »²⁵⁷. Ce processus d'interaction, ce dynamisme et cette correspondance productive font de la littérature l'espace approprié pour l'épanouissement des libertés pour faire triompher la volonté collective. Enfin, l'art se révèle le vrai pouvoir qui manipule ou éclaire les idées et qui redistribue les rôles ou intervertit les ordres et les pouvoirs, qui crée et qui destitue, pour faire l'Homme et pour tracer l'Histoire.

Sur ce plan, on s'aperçoit de la pertinence de la pratique du roman avec un fonctionnement et une genèse corrélatifs des orientations historiques et idéologiques comme le souligne Bakhtine : « enfanté et nourri par l'ère moderne de l'histoire universelle »²⁵⁸, le roman accompagne l'humanité dans son éternelle quête de rénovation :

*Le roman, étant seul genre en devenir, reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite, l'évolution de la réalité elle-même : seul celui qui évolue peut comprendre une évolution.*²⁵⁹

Telle est la devise d'un roman original et démarqué, tels sont les moyens d'un écrivain-prophète dont la muse n'est autre que la triste réalité, la réalité que le pouvoir pervertit et que l'écrivain veut corriger.

Enfin, on peut dire que les personnages qui survivent à leurs oppresseurs et qui, de Blais et Ducharme à Beauchemin, s'imposent dans un monde contraignant sont symboliques d'un avenir radieux et poursuivent leur quête émancipative... Des passages, des intrigues, des images et des scènes nous relatent ou nous brossent une dure traversée d'un chemin épineux, de la nuit sombre à l'aube rayonnante ; pas de retraite, le chemin appelle à la continuité ! « Vivre et continuer... », déclarent Aquin et Beauchemin ; deux processus interpénétrables ou inséparables notant la persévérance et appelant à la créativité, ce dont le poète de Blais fait preuve. Des sagas, des fables, des mythes, des testaments, des

²⁵⁷ Piccione, op.cit., p. 335

²⁵⁸ Bakhtine, op.cit., p.442

²⁵⁹ Ibid., p. 444

autobiographies.... L'hétérogénéité renferme une odyssée collective ; l'un écrit pour tous : un projet unifiant et harmonieux pour forger un autre destin et faire de l'écriture une épopée et du langage le bâtisseur du « paradis perdu ». Aussi faut-il accorder sa vie à sa plume (Galarneau) et prêter son oreille et sa voix au peuple (Roy) pour restaurer le pays et le sauver.

En outre, l'hybridité qui se montre dans ces textes au niveau stylistique, générique et linguistique et ce qu'elle reflète de divergences idéologiques et même ethniques (le franglais par exemple) est certainement corollaire du mouvement de déplacement et de déracinement comme elle ne peut être que l'implication de l'épineuse question d'exclusion et d'appartenance chez les écrivains québécois. Dans ce sens, la diversité, la mémoire plurielle, l'imaginaire foisonnant, les horizons vastes et les références variées qui se dégagent de la littérature québécoise participent des origines de ces hommes de lettres, les uns de « vieille souche » ou « de pure laine », les autres issus de l'immigration. Ainsi nourri de l'interaction des cultures, des langues, des pratiques venues d'Ailleurs et qui influencent la société canadienne-française, historiquement ouverte à un phénomène transculturel en perpétuelle transmutation, le champ littéraire québécois se propose d'être pertinemment étudié dans le cadres des recherches actuellement en vogue sur l'écriture métisse et l'écriture migrante.

D'ailleurs, la littérature au Québec d'aujourd'hui peut être lue avant tout comme une stratégie identitaire : dans un milieu multi-racial, multi-ethnique et plurilingue, un milieu d'immigration alimenté de l'apport des origines disparates, l'écriture s'efforce de prendre en charge la construction d'une « mono-identité » et de sauvegarder une image authentique même si les racines soient perdues. En effet, la résistance des (écrivains) québécois à l'assimilation, à l'aliénation d'une part et à la subordination au modèle français ou anglo-saxon d'autre part se trouve dans la matière littéraire vouée par essence à l'élaboration d'une identité autant individuelle que collective, une identité dont la mémoire est menacée et dont la situation est encore incertaine.

Et si l'on considère l'identité comme la résultante d'une dynamique dans laquelle interagissent l'historique et le culturel, la quête de l'identification suscitée dans la littérature québécoise appelle à examiner la problématique du conflit des codes qui semble thématiquement lié au conflit des puissances. Un conflit que l'écriture migrante ou métisse traite à la lumière des thèmes de l'exil, de l'étranger, de l'incertitude, de l'identité perdue, du pays incertain, de l'errance et de l'extraterritorialité.

Néanmoins maintes sont les questions qui peuvent être suscitées sur ce plan : l'identité nationale québécoise, quoique forte dans son affirmation, peut-elle primer, sinon être sauvée, quand les divers procédés d'autoreprésentation et du portrait sont minés par les visibles transfigurations ou transpositions au niveau du tissu textuel ? La dualité fondatrice de l'identité ou la question de l'identité double peut-elle être résolue dans le cadre de l'écriture migrante, quand l'écriture encadre le processus d'acculturation ou cherche la voie d'intégration ? Mieux encore, peut-on appeler à la résistance des revendications nationalistes chez ces écrivains « métisses » comme Aquin, Ducharme et Godbout dans une atmosphère où les attitudes et les convictions historiques sont assaillies par le métissage culturel et par le courant de transculturation ?

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Hubert AQUIN :

Hubert Aquin est né en 1929 à Montréal, il fait ses études secondaires au Collège Sainte-Marie à Montréal. Après l'obtention de la licence en philosophie à l'Université de Montréal en 1951, il poursuit ses études universitaires à l'Institut d'études politiques de Paris, de 1951 à 1954. Il revient à Montréal pour travailler au profit de Radio-Canada comme réalisateur, scénariste et animateur puis comme producteur de 1955 à 1963 à l'Office national du film et à la Bourse de Montréal (de 1960 à 1964).

Déjà membre exécutif depuis 1960 du Rassemblement pour l'indépendance nationale dont il devient vice-président en 1963, Hubert Aquin rejoint en 1964 le Front de libération du Québec et participe activement au mouvement de l'indépendance qui lui coûte l'emprisonnement après avoir été arrêté pour vol et port d'arme. Inculpé de terrorisme, Hubert Aquin est ensuite transféré dans un institut psychiatrique où il est interné pendant quatre mois. C'est alors qu'il rédige son premier roman *Prochain épisode* qui s'inspire du vécu (révolution, militantisme, névrose, détention...) et qui a fait couler beaucoup d'encre dans le milieu littéraire québécois.

Pendant cette même période et à partir de 1961, Hubert Aquin est à la tête de la revue *Liberté* comme directeur de rédaction ; il en démissionne en 1971 à cause de ce qu'il considère comme « silence coupable » de la revue sur la Crise d'Octobre 1970. Il démissionne également en août 1976 de son poste de directeur littéraire aux Éditions La Presse qu'il intègre en 1975 en accusant sa direction de corruption.

Cependant qu'il enseigne la littérature au collège et à l'université à Montréal, à Ottawa et à New York, Hubert Aquin publie *Trou de mémoire* en 1968, *L'Antiphonaire*, son troisième roman en 1969, et *Neige noire* en 1974. Son œuvre est récompensée par plusieurs prix d'honneur : Prix littéraire du Gouverneur général du Canada en 1969 (Aquin le refuse), Prix de la province de Québec en 1970, Prix David en 1972, Prix littéraire de la Presse (1974) et le Grand Prix littéraire de la Ville de Montréal en 1975.

L'auteur des œuvres posthumes *Blocs erratiques* (1977) et *L'Invention de la mort* (1991) met fin à ses jours en se suicidant le 15 mars 1977 après une course pleine de débats, de conflits et de désespoir. À partir de ses activités politiques et littéraires, l'on peut noter qu'Hubert Aquin a connu des difficultés à adapter sa nature passionnée et ses visées

révolutionnaires aux mécanismes sociaux et politiques d'un pays desservi par son histoire et par ses institutions.

Jean-François BEAUCHEMIN:

Né en 1960 à Drummondville (Québec), Beauchemin obtient son diplôme en Études françaises de l'Université de Montréal

Avant d'entamer sa carrière d'écrivain, Jean-François Beauchemin est employé pour la Société Radio-Canada, où il occupe au début la fonction de rédacteur pour y travailler ensuite comme réalisateur. Après presque dix ans d'exercice dans ce poste, il quitte en 2004 la Radio-Canada suite à une terrible maladie qui le fait sombrer pendant trois mois dans le coma.

Son œuvre romanesque explore dans sa première phase l'univers de l'enfance auquel il s'adresse dans trois romans successifs : *Comme enfant je suis cuit* (1998), *Garage Molinari* (Finaliste Prix France-Québec, 1999) et *Les Choses terrestres* (2001). Après cette trilogie, Jean François Beauchemin écrit *Mon père est une chaise* paru en 2001, un roman jeunesse suivi d'un autre à classer dans le rayon pour adultes produit en 2002 : *Le Petit Pont de la Louve*.

De conversion en conversion, Jean-François Beauchemin passe après son expérience de la mort au sondage des mystères du monde et des aléas du temps dans une autre trilogie : *La Fabrication de l'aube* (2006), *Ceci est mon corps* (2008) et *Cette année s'envole ma jeunesse* (2009). Alors que le premier de ces trois romans obtient le Prix des libraires de l'année 2007, le second est titulaire de la Mention d'excellence de la Société des écrivains francophones d'Amérique en 2009 et finaliste, tout comme le troisième roman, au Prix du Gouverneur Général de l'année 2009.

Les réflexions de Jean-François Beauchemin sur l'homme, l'être, le corps et la mémoire, sur les relations familiales et son étude des rapports entre le passé et l'avenir, entre la vie et la mort trouvent leur illustration la plus marquée dans son roman *Le jour des corneilles* qui obtient un grand succès grâce à son originalité aussi bien thématique que formelle et langagière. Ce roman Finaliste au Prix des Cinq continents en 2005 remporte le Prix du livre francophone et le Prix France-Québec de la même année.

Gérard BESSETTE :

Né le 25 février 1920 à Sainte-Anne-de-Sabrevois, Bessette fait des études classiques à Montréal au Collège Saint-Ignace. Diplômé en 1944 de l'École Normale Jacques Cartier, il poursuit ses études universitaires à l'Université de Montréal pour soutenir en 1950 une thèse de doctorat intitulée *Les images en poésie canadienne-française*.

Les premiers romans reflètent la tendance de Gérard Bessette à la critique des mœurs de la société québécoise d'avant la Révolution tranquille avec un style réaliste et un accent mordant qui attaque les comportements et les pratiques notamment dans la sphère institutionnelle (*La Bagarre* (1959), *Les Pédagogues* (1961)). *Le Libraire* qu'il publie en 1960 dénonce avec une ironie grinçante l'esprit traditionnel et orthodoxe en ciblant la censure et le catholicisme qui dominant et freinent le progrès.

L'œuvre de Gérard Bessette connaît des variations de style notables et marque une tendance à l'innovation à partir de son évolution même surtout en changeant de formes et de sujets. De la technique du monologue intérieur employée dans *L'Incubation* (1965) et dans *Le Cycle* (1971), Bessette utilise la méthode de psychocritique dans ses œuvres critiques à savoir *Une littérature en ébullition* (1968), *Trois romanciers québécois* (1973) et *Le Semestre* (1979). S'orientant ainsi vers la critique psychanalytique et pratiquant l'écriture autobiographique (*Les Dires d'Omer Marin* (1985)), Gérard Bessette le romancier rencontre au fil des lignes Gérard Bessette le critique littéraire tout comme le statut de l'enseignant universitaire s'amalgame avec le « je » du narrateur.

Gérard Bessette entame sa carrière professorale aux États-Unis où il enseigne de 1951 à 1957 à l'Université Duquesne. En 1958 il regagne l'Ontario et travaille au Collège militaire royal du Canada pour rejoindre ensuite le Département d'Études françaises de l'Université Queen's qu'il ne quitte qu'à sa retraite en 1979.

Romancier, poète, essayiste et critique, Bessette est aussi membre de la Société Royale du Canada et de l'Académie des Lettres du Québec. Son œuvre qui illustre l'esprit nouveau et les changements qui marquent la culture de son temps peut être considérée comme l'annonciatrice de la modernité littéraire au Québec. Ainsi l'ensemble de son œuvre est gratifié du Prix Athanase-David en 1980, un prix qui s'ajoute à celui du Gouverneur général décerné pour son roman *L'Incubation* en 1965 et à celui des Concours littéraires du Québec de 1947 obtenu pour Son poème *Le Coureur*.

Gérard Bessette est décédé à Kingston, le 21 février 2005.

Marie-Claire BLAIS :

Née le 5 octobre 1939 à Québec dans un milieu ouvrier ; d'une famille modeste et de condition matérielle difficile et ayant reçu une éducation catholique, Marie-Claire Blais se voit obligée d'interrompre ses études pour pourvoir à ses besoins. Elle suit quand même des cours de littérature à l'Université Laval et se consacre à l'écriture ; c'est surtout de son entourage, ses professeurs et ses amis, que vient l'encouragement à poursuivre dans cette voie. Marie-Claire Blais publie en 1959 son premier roman *La Belle Bête* qui est très vite remarqué et qui attire sur elle l'attention des critiques en raison de la tendance subversive du langage et de l'intrigue. Cette œuvre reçoit Prix de la langue française en 1961.

Au début de sa carrière Marie-Claire Blais effectue quelques séjours à l'étranger : d'abord à Paris puis aux Etats-Unis et en Bretagne. Elle regagne ensuite Montréal en 1975 pour s'y installer. Elle se consacre à la production d'une œuvre foisonnante et novatrice qui contient des romans, des recueils poétiques et des pièces de théâtre, ses textes sont traduits en plusieurs langues, notamment l'anglais, l'espagnol, l'italien et le chinois.

Dans ses écrits Marie-Claire Blais s'inspire de la réalité québécoise dont elle tend à déchiffrer les coulisses : la société (rurale et urbaine) ainsi que la nature humaine sont examinées à la lumière d'une approche tantôt naturaliste, tantôt psychanalytique pour rendre compte de la complexité et de la violence du monde vécu.

Compagnon de l'Ordre du Canada en 1972, Blais continue à recevoir des titres honorifiques : la même année 1986 elle est à la fois Membre de la Société royale du Canada et Membre de l'Académie des lettres et des sciences humaines. Et avant de devenir Membre de l'Académie des lettres du Québec en 1994, elle est déjà élue Membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique depuis 1993. En 1995, Blais est nommée Officier de l'Ordre national du Québec et en 1999 le ministère de la Culture français lui délègue le titre de Chevalier, Ordre des Lettres.

Marie-Claire Blais est qualifiée à maintes reprises sur l'échelle internationale : la plupart de ses textes ont valu de prestigieux prix. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* reçoit en 1966 le Prix Médicis et le Prix France-Québec. Le Prix Du Gouverneur Général lui a été décerné en 1969 pour son roman *Manuscrits de Pauline Archange*, en 1979 pour *Le Sourd dans la ville*, et en 1996 pour *Soifs* ; elle a mérité ce même prix encore en 2001, en 2005 et en 2008. Un an après l'obtention du Prix Athanase-David, son roman *Visions d'Anna* lui remporte à son tour le Prix de l'Académie française en 1983. Blais reçoit le Prix Littéraire Canada-Communauté Française de Belgique en 1976 ; elle s'est vu attribuer en 1989 le

Prix Ludger-Duvernay ; dix ans après on lui décerne en Italie le Prix international Union Latine des littératures romanes. en 2000, elle obtient deux prix : Le Grand Prix Metropolis bleu et Prix W. O. Mitchell. Blais remporte aussi le prix Prince-Pierre de Monaco en 2002 et le Prix Gilles-Corbeil en 2005. Notons enfin qu'en 2003 l'Association Québec-France annonce la création du Prix Marie-Claire-Blais dont la remise entre en application pour la première fois en 2005.

Quelques œuvres de Blais ont été l'objet de travaux d'adaptation au cinéma. Réalisé par Claude Weisz en 1968, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* a gagné le prix de la Quinzaine des réalisateurs, *Le Sourd dans la ville* (1987) qui a été réalisé par Michelle Dansereau en 1987 a remporté le prix de la Mostra au Festival de Venise ; alors que son premier roman *La Belle Bête* est adapté en 2006.

Réjean Ducharme :

Né 12 août 1941 à Saint-Félix-de-Valois, Ducharme reçoit tout d'abord une éducation chez les religieux avant de rejoindre l'École polytechnique de Montréal puis l'aviation canadienne en 1962. Il part ensuite au travail comme « commis de bureau » et entreprend un voyage de trois ans (de 1963 à 1965) qui l'amène du Canada aux États-Unis et au Mexique.

Romancier et dramaturge, Ducharme qui écrit aussi des chansons et des scénarios de films pratique aussi la peinture et la sculpture. C'est un artiste très discret : son silence n'a pour égal que la rareté de ses apparitions ; il mène sa vie presque dans l'anonymat et le public ne connaît de lui que deux photos. C'est pour cette raison que beaucoup de doutes planent autour de la véritable identité ou sur l'existence réelle de Réjean Ducharme qui signe ses œuvres de sculpture du nom de Roch Plante (un « prête nom », un pseudo d'édition ?, est-ce un homme ou une femme ? Un « fantôme » !?).

La parution de son premier roman *L'avalée des avalés* en 1966 chez Gallimard remporte un très vif succès; immédiatement il est consacré « comme un des grands écrivains québécois de sa génération ». L'enfance reste le thème le plus prépondérant dans les textes de Réjean Ducharme ; ses personnages, enfants ou adolescents (*Le nez qui voque* (1967), *L'Océantume* (1968), *La fille de Christophe Colomb*(1969)), sont en conflit avec le monde des adultes, avec leurs principes et leurs systèmes. C'est dans cette perspective que Ducharme dote ses protagonistes d'un autre langage qui exprime à merveille leur différence et leur marginalité.

Avant d'être nommée Officier de l'Ordre national du Québec en 2000, Réjean Ducharme a récolté au cours des années précédentes plusieurs prix qui récompensent la qualité de son œuvre littéraire. Il a mérité en effet le Prix du Gouverneur général du Canada à trois reprises (en 1973 , en 1982 et en 1994), le Prix Littéraire Canada-Communauté Française de Belgique (1974), le Prix Québec-Paris (1976) , le Prix littéraires du Journal de Montréal (1983) le Prix Gilles-Corbeil (1990) et le Prix Athanase-David (1994).

Enfin, notons qu'après seize années de silence, Réjean Ducharme publie plusieurs romans, toujours chez Gallimard.

Jacques GODBOUT :

Le 27 novembre 1933 Godbout naît à Montréal ; il fait ses études au Collège Jean-de-Brébeuf puis à Université de Montréal où il obtient une maîtrise ès arts en 1954. Il a enseigné le français en Éthiopie pendant trois ans. Puis, à partir de 1958, date de son retour au Québec, il a travaillé dans le domaine de la publicité et devient ensuite cinéaste-scénariste auprès de l'Office national du film du Canada pour se convertir après en animateur à Radio-Canada. C'est là qu'il commence sa carrière de journaliste qui va publier dans plusieurs journaux, revues littéraires, magazines et chroniques à savoir *Cité libre*, *le Devoir l'Actualité*, *Lettres françaises et Vie des Arts*, ... En tant qu'écrivain-essayiste, Godbout engage sa plume dans les débats de la Révolution tranquille ; ses écrits qui sont publiés dans *le Réformiste* et *le Murmure marchand* ont eu un grand impact sur le mouvement et sur le Québec de son temps.

Jacques Godbout est le co-fondateur de la revue *Liberté* en 1959 ; il collabore plus tard à la fondation du Mouvement laïque de langue française comme il participera à la fondation de l'Union des écrivaines et écrivains québécois dont il fut le premier président en 1977. Dans le cadre de ses activités politiques, il œuvre à la mise en place du Mouvement Souveraineté-association qui voit le jour en 1968 pour devenir ensuite le Parti québécois.

A partir de 1987 Godbout rejoint le personnel des éditeurs en devenant membre du conseil d'administration des Éditions du Boréal. Il continue à écrire des poèmes, des pièces pour la radio et des livres pour enfants. A cela s'ajoute ses travaux dans le domaine de la cinématographie : cinéaste, scénariste, il est soit l'auteur soit le réalisateur de plusieurs documentaires, des courts métrages, des longs métrages ; des films qui ont remporté de nombreux prix dans divers pays du monde.

En 1994, Jacques Godbout est Membre de la Société royale du Canada et en 1998 il est nommé Chevalier de l'Ordre national du Québec. En 2002 il reçoit le Prix Condorcet et Doctorat honorifique de l'Université d'Ottawa. Deux autres doctorats honorifiques lui sont décernés : l'un ès lettres de la part de l'Université McGill en 2003, l'autre en communication de la part de l'Université du Québec à Montréal en 2009.

L'œuvre de Godbout lui a valu plusieurs prix internationaux : son roman *l'Aquarium* a remporté le Prix Québec-Paris en 1962, *Salut Galarneau!* le Prix du Gouverneur général de 1967 et *D'Amour, P.Q* le Prix Georges Dupau en 1973, la même année que la médaille Bene merenti de patria lui a été décernée alors que *Le Temps des Galarneau* a reçu le Grand Prix des lectrices de Elle Québec en 1994. L'ensemble de son œuvre reçoit le Prix Ludger-Duvernay de la Société Saint-Jean-Baptiste en 1973, le Prix Canada-Belgique en 1978, le Prix Athanase-David en 1985 et la Médaille de l'Académie des lettres du Québec en 2007.

Gabrielle ROY :

Gabrielle Roy est née à Saint-Boniface le 22 mars 1909. Elle fait ses études d'écolière chez les religieuses à l'académie Saint-Joseph. Après douze ans d'études qu'elle finit en élève brillante, Roy obtient son diplôme d'institutrice et en septembre 1928, elle entreprend une formation d'une année à la Provincial Normal School de Winnipeg afin d'obtenir son brevet. En 1929, elle commence son métier d'enseignante. En publiant ses premiers textes dans divers périodiques en français et en anglais, Gabrielle Roy suit des cours et participe à des activités d'art dramatique avec une passion sans égal.

Son goût pour le théâtre la conduit en Europe en 1937 pour un séjour de deux ans, à Paris et à Londres. C'est là qu'elle découvre sa vocation d'écrivaine ; elle commence à écrire et publie quelques articles dans un magazine français avant de regagner le Canada en avril 1939. Elle s'installe à Montréal et se consacre à l'écriture de ses premières nouvelles qu'elle publie dans *la Revue moderne* et s'engage parallèlement dans le journalisme. En 1945, elle publie son roman *Bonheur d'occasion* qui s'inspire des conditions de vie du peuple québécois à l'ombre de la guerre. Le réalisme de Roy attire l'attention des lecteurs et des critiques ; son œuvre qui fut traduite en plusieurs langues étrangères remporte un vertigineux succès non seulement au Canada mais aussi à New-York et en France. Roy se marie ensuite et part pour séjourner à Paris où elle rédige sa deuxième œuvre *la Petite Poule d'Eau* paru à Montréal en 1950. Deux ans après, elle s'installe définitivement à

Québec et se consacre à la création littéraire ; *Alexandre Chenevert* en 1954 puis *Rue Deschambault* en 1955, la montagne secrète en 1961, *la Route d'Altamont* en 1966, *la Rivière sans repos* (Montréal , 1970) ; finissant sa carrière sur la rédaction d'un ouvrage autobiographique inspiré de son propre passé, racontant toute sa vie antérieure. Mais le 13 juillet 1983 la mort la surprend avant de le finir et n'en seront publiées que les deux premières parties à titre posthume : *La Détresse et l'Enchantement* en 1984 et *Le Temps qui m'a manqué* en 1997. L'œuvre de Gabrielle Roye reste l'une des plus étudiées au Québec et à l'étranger surtout qu'elle fut traduite dans d'autres langues, l'anglais particulièrement.

Gabrielle Roy est à partir de 1947 membre de la Société royale du Canada comme elle est nommée compagnon de l'ordre du Canada en 1967; elle est aussi, depuis 1977, membre de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois. En 1945, son premier roman a reçu le Prix Fémina et encore le Prix du Gouverneur général du Canada qui lui sera accordé à deux autres reprises : en 1955 pour *Rue Deschambault* et en 1977 pour *Ces enfants de ma vie*. De même, l'ensemble de son œuvre a été honoré en 1956 par le prix Duvernay de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, par le prix David du gouvernement du Québec en 1971 et par le prix Molson du Conseil des arts du Canada en 1978. Gabrielle Roy a, en plus, mérité un doctorat honorifique de l'université Laval en 1968.

Gaétan SOUCY :

Romancier et philosophe québécois, Soucy est Né à Montréal le 21 octobre 1958 dans un milieu ouvrier. C'est à l'Université de Montréal qu'il fait tout d'abord ses études en sciences (physiques et mathématiques) puis il rejoint l'Université du Québec, s'orientant vers la littérature et la philosophie dont il a suivi les cours pour en obtenir deux diplômes. Passionné de culture japonaise, Soucy se consacre ensuite entièrement à l'étude du japonais et effectue des voyages au début des années 1990 au Japon où il séjourne et se marie.

Actuellement Gaétan Soucy enseigne la philosophie au Cégep Édouard-Montpetit et à l'Université du Québec à Montréal et s'adonne à l'écriture des romans, des fables et des pièces de théâtres dont *Catoblépas* (2001).

Son premier roman *L'Immaculée conception* qui porte un autre titre : *8 décembre*, celui de l'édition française (1994) a été récompensée par le Prix du Premier roman de la ville de Chambéry. *L'Acquittement* paru aux éditions Boréal en 1997 a mérité à son tour, l'année

suiuante, le Grand prix du livre de Montréal. En 1999, le Prix Ringuet lui fut décerné par l'Académie des lettres du Québec alors que son roman *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* lui a valu le Prix du grand public du Salon du livre de Montréal et en même temps le prix de La Presse. Paru chez Boréal en 2002, *Music-Hall!* Remporte en 2003 le Prix France-Québec-Jean-Hamelin et le Prix des libraires du Québec de la même année. C'est encore en 2003 qu'il obtenu auprès de l'Académie royale de la langue et de la littérature françaises de Belgique le Prix Nessim-Habif pour l'ensemble de son œuvre.

L'œuvre de Soucy est étudiée partout dans le monde, étant traduite dans une dizaine de langues ; le bruit qui accompagne la parution de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, octroie à cet auteur une célébrité et une distinction reconnues aussi bien chez les critiques que dans le public. De plus en plus important, celui-ci admire dans les textes de Soucy une certaine originalité qui provient du travail énorme fait par le romancier sur la langue qu'il rénove savamment, et des personnages qui sont des êtres fascinants, se cherchant perpétuellement dans un monde sombre et mystérieux hanté par la cruauté et la peur.

Michel TREMBLAY :

D'origine modeste, Michel Tremblay est Né à Montréal le 25 juin 1942 et élevé dans l'un de ses quartiers : quartier Plateau Mont-Royal là où il a effectué ses études primaires et secondaires avant de rejoindre l'Institut des arts graphiques. Et c'est sa mère Rhéauna Rathier, évoquée d'ailleurs dans ses œuvres, qui lui transmet sa passion pour la lecture et pour les livres ; encore jeune, il s'adonne à l'écriture en cachette. En 1964, il participe au Concours des Jeunes Auteurs de Radio-Canada avec sa toute première œuvre : *Le Train* ; une pièce de théâtre qui remporte le premier prix, ce qui l'encourage à écrire et à produire...

Romancier, dramaturge, conteur, scénariste, adaptateur, mémorialiste et parolier, Tremblay est l'un des écrivains québécois les plus renommés non seulement au Canada mais aussi dans le monde francophone et à l'échelle internationale. Ecrivain prolifique, il a rédigé pour le théâtre au de-là d'une vingtaine de pièces ; il a écrit presque une dizaine de romans, une quinzaine d'adaptations, le même nombre de chansons, sept scénarios de films, trois comédies musicales et un livret d'opéra.

Son écriture empreinte de réalisme, de fantastique, de tragique, de comique et de poétique, tient sa vigueur du style humoristique et caricatural : Tremblay utilise des images et des

scènes grotesque et touche à des thèmes “profanes”, ce qui représente une nouveauté dans la littérature québécoise de la Révolution tranquille. La veine nationaliste de cet écrivain s’est mise au devant de ses motifs d’écriture : il focalise sur la société traditionnelle entravée par des valeurs contraignantes et notamment sur la classe prolétaire brimée, pratiquant ainsi la critique sévère dans l’attente d’un Québec indépendant et prospère.

En 1968, son œuvre intitulée *Les Belles-Sœurs* acquiert un grand retentissement dans le monde littéraire ; écrite en « joual » et ne respectant ni les codifications de l’écriture théâtrale ni les principes de la morale catholique de l’époque, elle a été privée de l’appui du gouvernement pour une tournée en Europe. En 1968, cette pièce qui a suscité beaucoup de débats surtout d’ordre linguistique fut représentée sur scène et assure à son auteur un succès inouï auprès de ses admirateurs, critiques et public, québécois et français. C’est une longue série de pièces qu’il va créer ensuite : *En pièces détachées* (1970), *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* (1971) et *Albertine en cinq temps* (1984), etc. la plupart des œuvres théâtrales de Tremblay ont été traduites dans plus d’une vingtaine de langues et beaucoup d’entre elles ont été ou adaptées à la télé ou représentées sur scène dans divers pays du monde à savoir la France, l’Italie, le Danemark, l’Angleterre, le Japon, les Etats-Unis, et d’autres pays de l’Amérique Latine.

Comme romancier Tremblay a écrit entre autres *Chroniques du Plateau Mont-Royal* (1970) une saga de six volumes, des récits autobiographiques dont on cite «Les douze coups de théâtre» (1992). Les personnages de Michel Tremblay qui se caractérisent par leur marginalité foncière incarnent surtout le milieu populaire québécois à partir des années quarante (la grosse femme, Marcel, Albertine,...). En effet, Tremblay trouve dans son entourage familial ou social, dans son enfance et son espace (la rue Fabre) une source d’inspiration pour ses textes romanesques et dramatiques et des sujets symboliques pour ses réflexions sociales.

Quelques unes de ses œuvres ; romans, pièces théâtrales et films, ont mérité des prix. Ainsi, le Prix Chalmers Award lui est accordé six fois comme il a obtenu les Prix du Gala Méritas en 1970, le Prix du Lieutenant-gouverneur de l’Ontario en 1975 ; la même année, il a reçu le Prix du meilleur scénario au Festival du film canadien. Entre 1981 et 1990 Michel Tremblay se voit attribuer le Prix France-Québec, le Prix Québec-Paris et Grand Prix du livre de Montréal. En 1992, le Grand Prix de théâtre du *Journal de Montréal* lui revient tout comme les Prix Molson et Le Signet d’Or de Plaisir de lire qui lui sont accordés en 1994. Enfin, en 1999, il est titulaire du Prix Gascon-Thomas de l’École nationale de théâtre et du Prix du Gouverneur général pour les arts de la scène.

Pour l'ensemble de son œuvre, Michel Tremblay s'est vu décerner de nombreux prestigieux prix à savoir le Prix Victor-Morin de la société Saint-Jean-Baptiste en 1974, le Prix du Lieutenant-gouverneur de l'Ontario en 1976, le Prix Athanase-David en 1988 et le Prix Jacques-Cartier en 1991.

Membre de l'Union des écrivaines et écrivains québécois, Michel Tremblay, est choisi comme le Montréalais le plus remarquable des deux dernières décennies dans le domaine du théâtre en août 1978. Nommée également Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de France en mars 1984, il reçoit deux doctorats honorifiques, le premier remis par les Universités Concordia et McGill en 1991, le second, de la part de l'Université Sterling d'Écosse en 1992.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

Prochain épisode

Édition originale : Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965

Édition de référence : Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1965

L'Avalée des avalés

Édition originale : Paris, Gallimard, 1966

Édition de référence : Paris, Gallimard, 1966

Salut Galarneau !

Édition originale : Paris, Editions du Seuil, 1969

Édition de référence : Paris, Editions du Seuil, 1967

Le libraire

Édition originale : Paris, René Julliard, 1960

Édition de référence : Ottawa, Le Cercle du Livre du France, 1968.

D'amour, P.Q.

Édition originale :

Édition de référence : Seuil, Bibliothèque Nationale du Québec, 1972.

Une saison dans la vie d'Emmanuel

Édition originale : Montréal, les Editions du Jour, 1965

Édition de référence : Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, 1980

Les têtes à Papineau

Édition originale : Paris, Editions du Seuil, 1981

Édition de référence : Paris, Editions du Seuil, 1981

Manuscrits de Pauline Archange

Édition originale : Montréal, Editions du Jour, 1968

Édition de référence : Montréal, Éditions du Boréal, 1991

Rue Deschambault

Édition originale : Paris, Flammarion, 1955

Édition de référence : Editions Boréal compact, Fonds Gabrielle Roy, Bibliothèque nationale du Québec, 3è trimestre 1993.

La petite fille qui aimait trop les allumettes

Édition originale : Montréal, Les Editions du Boréal, 1998

Édition de référence : Montréal, Les Editions du Boréal, 2000

Le jour des corneilles

Édition originale : Montréal, Les Allusifs, 2004

Édition de référence : ibid.

Le premier quartier de la lune

Édition originale : Montréal, Leméac, 1989

Édition de référence : in *Chroniques du Plateau Mont-Royal Montréal*, tome 5, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, 1997.

Autres œuvres des romanciers étudiés :

AQUIN, Hubert

La fatigue culturelle du Canada français, *Liberté*, 4, no. 23, mai 1962.

Trou de mémoire, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968.

Point de fuite, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971

Blocs erratiques, Montréal, Quinze, 1977

Neige noire, Montréal, CLF, 1978.

L'invention de la mort, Montréal, Leméac, 1991

L'Antiphonaire, Bibliothèque québécoise, 2005.

BEAUCHEMIN, Jean François

Comme enfant je suis cuit, Montréal, Québec Amérique, 1998

Mon père est une chaise, Montréal, Québec Amérique, 2001.

Le Petit Pont de la Louve, Montréal, Québec Amérique, 2002.

La Fabrication de l'aube, Montréal, Québec Amérique, 2006.

Ceci est mon corps, Montréal, Québec Amérique, 2008.

Cette année s'envole ma jeunesse, Montréal, Québec Amérique, 2009.

Le temps qui m'est donné, Montréal, Québec Amérique, 2010.

BESSTTE, Gérard

La bagarre, Montréal, Cercle du livre de France, 1958.

Les pédagogues, Montréal, Cercle du livre de France, 1961.

Une littérature en ébullition, Montréal, Éditions du Jour, 1968.

L'Incubation, Montréal, Librairie Déom, Nouvelle prose, 1968

Trois romanciers québécois, Montréal, Editions du Jour, 1973.

La commensale, Montréal, Éditions internationales A. Stanké/Quinze, 1975.

Le semestre, Montréal, Québec/Amérique, Collection Littérature d'Amérique, 1979.

Mes romans et moi, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1979.

Les dires d'Omer Marin, Montréal, Québec/Amérique, 1985.

BLAIS, Marie-Claire

Le Jour est noir, Montréal, Editions du Jour, coll. « Les Romanciers du jour », 1962

L'exécution, Montréal, Editions du Jour, 1968.

A cœur joual, Paris, Editions R. Laffont, 1974

La Belle Bête, Montréal, Éditions du Boréal, 1991

Une Liaison parisienne, Montréal, Boréal, Boréal compact, 1991.

Soifs, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Le sourd dans la ville, Montréal, Boréal compact, 1996.

Dans la foudre et la lumière, Montréal, Boréal, 2001

Mai au bal des prédateurs, Montréal, Boréal, 2010

DUCHARME, Réjean

Le Nez qui voque, Paris, Gallimard, 1967.

L'Océantume, Paris, Gallimard, 1968.

La fille de Christophe Colomb, Paris, Gallimard, 1969.

L'Hiver de force, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

Les enfantômes, Saint-Laurent, Lacombe, 1976.

Ha ha! ..., Paris, Gallimard, Le Manteau d'Arlequin, 1982.

Va savoir, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1996.

Gros mots, Paris, Gallimard, 199

GODBOUT, Jacques :

- C'est la chaude loi des hommes*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, 1960.
L'Aquarium, Paris, Editions du Seuil, 1962.
Le couteau sur la table, Paris, Editions du Seuil, 1965.
L'isle du dragon, Paris, Editions du Seuil, 1976
Souvenirs Shop, Montréal, Editions de l'Hexagone, Collection Rétrospectives, 1984.
Une histoire américaine, Paris, Editions du Seuil, 1986.
Le temps des Galarneau, Paris, Editions du Seuil, 1999.
Opération Rimbaud, Montréal, Boréal, Boréal compact, 2003.

ROY, Gabrielle

- Bonheur d'occasion*, Paris, Flammarion, 1948.
La Petite Poule d'Eau, Montréal, Éditions Beauchemin, 1965
La rivière sans repos, Paris, Flammarion, 1972.
La montagne secrète, Montréal, Editions internationales Alain Stanké, 1978.
La Détresse et l'enchantement, Montréal, Boréal Express, 1984.
Ma chère petite sœur, Montréal, Boréal, 1988.
La route d'Altamont, Montréal, Boréal, Boréal compact, 1993.
Fragiles lumières de la terre, Montréal, Boréal, Boréal compact, 1996.
Le temps qui m'a manqué, Montréal, Boréal, Boréal compact, 2000.

SOUCY, Gaétan :

- L'Immaculée Conception*, Montréal, Laterna magica, 1994
L'acquittement, Montréal, Boréal, 1997.
Catoblépas, Montréal, Boréal, 2001
Music-Hall!, Montréal, Boréal, 2002
L'Angoisse du héron, Québec, Le lézard amoureux, 2005

TREMBLAY, Michel :

- La cité dans l'œuf*, Montréal, Éditions du Jour, coll. Les Romanciers du jour, 1969.
En pièces détachées, Montréal, Leméac, Collection Répertoire québécois, 1972.

La Grosse femme d'à côté est enceinte, Montréal, Leméac, 1978.
Contes pour buveurs attardés, Montréal, Stanké, 1985.
Le Vrai monde?, Outremont, Leméac, coll. Théâtre Leméac, 1987.
Les Belles-sœurs, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1988.
Marcel poursuivi par les chiens, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1992.
Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes, Montréal, Leméac, 1997.
Un objet de beauté, Saint-Laurent, Édition du Club Québec loisirs, 1998.
L'impératif présent, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 2003.
La traversée du continent, Arles, Actes sud, 2007.

Œuvres de critique générale :

Ouvrages théoriques sur la littérature :

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
 BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, collection « Tel », Editions Gallimard, 1970.
 BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972
 BARTHES, Roland, *Leçon*, Editions du Seuil, 1978.
 BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1969
 COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
 DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
 FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966
 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil. 1982.
 GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
 KRISTEVA, Julia, *Le Texte du roman*, La Haye, Mouton, 1970.
 LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.
 LUKACS, Georges, *La Théorie du roman*, trad. J. Clairevoye, Paris, Gonthier, 1963
 LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979
 RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989.
 RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, seuil, 1967.
 RICOEUR, Paul, *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, 1989.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van, *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.
SABAH, Hélène, *Les débuts de roman*, Paris, Hatier, 1991.
SARTRE, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1971.
TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
VAGRA, KIBEDI, *Rhétorique et littérature*, Paris, Dédier, 1970.
ZERAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris, P.U.F., 1971.

Ouvrages de psychanalyse et de mythocritique :

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1987
BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F., coll. Écriture, 1979.
BONNARD, André, *Les Dieux de la Grèce*, Paris, Editions de l'AIRE, 1990.
COMTE, Fernand, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas S.A., 1988.
DUMÉZIL, Georges, *La Religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1966.
DUMÉZIL, Georges, *Jupiter, Mars, Quirinus*, Paris, P.U.F., 1941.
DUMÉZIL, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1969.
DUMÉZIL, Georges, *Du mythe au roman*, Paris, P.U.F., 1971
FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1933.
GRANT, Michael & HAZEL, John, *Dictionnaire de la Mythologie*, collection marabout service, 1975.
GRAZIELLA & NICOLAÏDIS, Nicos, *Mythologie grecque et Psychanalyse*, Paris, delachaux et Niestlé S.A., Neuchâtel (Switzerland), 1994.
GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, PUF, Presses Universitaires de France, 1951.
HESNARD, Angelo, *L'Univers morbide de la faute*, Paris, P.U.F., 1949.
LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966
LAFORGUE, R., *Psychopathologie de l'échec*, Paris, Payot, 1950.
LAPLANCHE Jean & PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.
LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
LOURAU, René, *L'Analyse institutionnelle*, Paris, Minuit, 1970.
MANNONI, Octave, *Psychologie de la colonisation*, Paris, Seuil, 1950.
MARCUSE, Herbert, *Éros et civilisation*, Paris, Minuit, 1963

RICŒUR, Paul, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965.

SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse, 1995.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965.

Ouvrages sur l'écriture et sur le pouvoir

BIRNBAUM, Pierre, *Dimensions du pouvoir*, Paris, P.U.F., 1984

BLANCHARD, Joël, *Ecriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Minuit, Paris, 1979.

BOURDIN, Dominique, DENIS, Christian, DUCHÊNE, Hervé, TOMADAKIS, Alexandre et WINTER, Geneviève, *Les figures du pouvoir*, Paris, Bréal, 1994.

BOURRICAUD, François, *Esquisse d'une théorie de l'autorité*, Paris, P.U.F., 1961

CHOMSKY, Noam, *Idéologie et pouvoir*, Bruxelles, Editions EPO, 1991.

DE HEUSCH, Luc, *Le Pouvoir et le sacré*, Bruxelles, 1962.

DE JOUVENEL, Bertrand, *Du pouvoir*, Paris, Hachette, 1972

FRIEDBERG, Erhard, *Le Pouvoir et la règle*, Paris, Seuil, 1993.

GAULIN, Michel, *De l'écriture comme « expérience extrême »*, Lettres québécoises, N° 71, 1993.

GAUTHIER-ROCHELEAU, Stéphane, *Écrire pour conjurer la mort*, Nuit blanche, N° 62, 1995.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

GODART, Louis, *Le pouvoir de l'écrit au pays des premières écritures*, Paris, Armand Colin, 1990.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, seuil, 1982.

HORKHEIMER, Marx, « Autorité et famille », in *Théorie traditionnelle et Théorie critique*, Paris, Gallimard, 1974.

LAMARRE, Sylvie, NEUVILLE, Laure & SAINT-MARTIN, Lori, *Sexe, pouvoir et dialogue*, Études françaises, Volume 33, N° 3, 1997.

MICHON, Jacques, *Écrire l'histoire ou histoire d'écrire*, Voix et Images, Volume 12, N° 3, 1987.

PERELMAN, Chaïm, *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977.

PERELMAN, Chaïm, *Le Champ de l'argumentation*, Bruxelles, P.U.B., 1969.

PINAULT, Jacques, *Dans les coulisses du pouvoir*. Montréal, éd. Québecor, Collection « Petite histoire », 1980.

REBOUL, Olivier, *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980

RICARD, François, *L'écriture libérée de la littérature*, Études françaises, Volume 29, N° 2, 1993.

SARTRE, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960

TABET, Emmanuelle, *Convaincre, persuader, délibérer*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Études sur l'Histoire et la culture québécoises

BEAULIEU, Alain, *Les Autochtones du Québec. Des premières alliances aux revendications contemporaines*, Québec, Fides, coll. « Images de sociétés », 1997.

BORDELEAU, Francine, *Le livre québécois dans l'internationale anglophone*, Lettres québécoises, N° 110, 2003.

DESBIENS, Jean-Paul, *Les insolences du frère Untel*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1960.

FILTEAU, Gérard, *Histoire des Patriotes (1938)*, Montréal, L'Aurore, 1975.

GAGNON, Claude-Marie, *La censure au Québec*, Voix et Images, Volume 9, N° 1, 1983.

GUILBERT, Lucille, *La tradition des contes et la culture québécoise*, Culture française d'Amérique, 1993.

HARVEY, Fernand, *L'insertion de la culture québécoise dans la mouvance internationale*, Québec français, N° 94, 1994.

LACROIX, Jean-Michel (dir.), *Canada et Canadiens*, Presses Universitaires de Bordeaux, 3è semestre 1994.

LALONDE, Michèle, *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris, Seghers/Laffont, 1979.

LAMONDE, Yvan, *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Nota Bene, 2001.

LANGLOIS, Simon & LETOURNEAU Jocelyn, *Aspects de la nouvelle francophonie canadienne*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004

LANGUIRAND, Jacques, *Le Québec et l'américanité*, Études littéraires, Volume 8, N° 1, 1975.

LAROSE, Jean, *la Petite Noireur*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1987.

- LETOURNEAU, Jocelyn, *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000.
- LINTEAU, Paul-André, *Histoire du Canada*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je ? », 1997.
- MAJOR, Robert, *Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille)*, Voix et Images, Volume 26, N° 3, 2001.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé et du colonisateur*, L'étincelle, 1972.
- PARADIS, Claude, *Culture québécoise et tradition*, Québec français, N° 102, 1996.
- PELLETIER, Jacques, *Le poids de l'histoire : littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche, 1995.
- PLEAU, Jean-Christian, *La Révolution Québécoise*, Fides, 2002.
- RUMILLY, Robert, *Histoire de la province de Québec*, Montréal, Fides, 1969.

Etudes sur la littérature québécoise

- ALLARD, Jacques, *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, Éditions Québec Amérique, 2000.
- ARGUIN, Maurice, *Symptômes du colonialisme et signes de libération dans le roman québécois*, Québec français, N° 44, 1981.
- BEAUDOIN, Réjean, *Le Roman québécois*, Montréal, Boréal Express, 1991
- BELLEAU, André, *Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine*, Études françaises, Volume 19, N° 3, 1983.
- BLAIS, Jacques, *Notes sur le héros de roman québécois*, Québec français, N° 17, 1975
- BOIVIN, Aurélien, *La littérature québécoise*, Québec français, N° 154, 2009.
- DORION, Gilles, *L'engagement des romanciers québécois*, Québec français, N° 131, 2003.
- GAUVIN, Lise, *Fabrique de la langue - de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004
- KWATERKO, Józef, *Le Roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, 1989.
- LANE-MERCIER, Gillian, *La Parole romanesque*, Paris/Ottawa, Klincksieck/ Presses de l'Université d'Ottawa, 1989.
- LAPIERRE, René, *L'américanité du roman québécois*, Liberté, Volume 32, N° 4, 1990.
- MAJOR, Jean-Louis, *Le roman depuis 1960*, Liberté, Volume 7, N° 6, 1965.
- MAJOR, Robert, *Le texte national*, Voix et Images, Volume 16, N° 1, 1990.

- MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait*, Les Editions La Presse, 1976.
- MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, B.Q, Sciences humaines, 1994.
- PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- PELLETIER, Jacques, *Le Roman national. Néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, V.L.B., coll. « Essais critiques », 1991.
- PICCIONE, Marie-Lyne, « Regards sur la littérature québécoise », in *Canada et Canadiens*, sous la direction de Jean-Michel LACROIX, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994.
- PICCIONE, Marie-Lyne, & SORON, Anthony, *Le Quimaginaire ou L'imaginaire québécois en cent mots*, Eidolon N° 70, Presses universitaires de Bordeaux, novembre 2005.
- RENAUD, André & ROBIDOUX, Réjean, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Editions de l'université d'Ottawa, 1966.
- VACHON, Georges-André, *L'espace politique et social dans le roman québécois*, Recherches sociographiques, Volume 7, N° 3, 1966.

Ouvrages critiques concernant les romanciers étudiés :

Sur Aquin :

- BERTHIAUME, André, *Le thème de l'hésitation dans Prochain Épisode*, Liberté, Volume 15, N° 1, 1973.
- FISSETTE, Jean, *Le Baroquisme d'Hubert Aquin*, Voix et Images, Volume 4, N° 2, 1978.
- GOURDEAU, Jacqueline, « Prochain épisode » : *l'incidence autobiographique*, Études littéraires, Volume 17, N° 2, 1984.
- HAMEL, Jean-François, *De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans Prochain épisode*, Voix Images, Volume 25, N°3, 2000.
- LAPIERRE, René, *Les masques du récit*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980.
- LAPIERRE, René, *Aquin et les critiques*, Liberté, Volume 20, N° 3, 1978.
- LEFEBVRE, Jocelyne, *Prochain Épisode ou le Refus du Livre*, Voix et images, Volume 5, N° 1, 1972.
- MACCABEE-IQBAL, Françoise, *Hubert Aquin romancier*, les presses de l'université Laval, Québec, 1978.

PREVOST, Maxime, *Présence de Lord Byron dans Prochain épisode d'Hubert Aquin*, Voix et Images N° 88, Automne 2004.

PURDY, Anthony, *De «L'art de la défaite» à Prochain Épisode: un récit unique?*, Voix et Images, Vol. 10, N° 3, printemps 1985

PURDY, Anthony, *Un écrivain parmi nous*, Voix et Images, Volume 20, N° 1, 1994.

SHEPPARD, Gordon & YANACOPOULO, Andrée, *Signé Hubert Aquin Enquête sur le suicide d'un écrivain*, Montréal, Boréal Express, 1985.

SMART, Patricia, *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973.

SORON, Anthony, *Hubert Aquin ou la révolution impossible*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Sur Beauchemin :

BROCHU, André, « Michel Tremblay, Jean-François Beauchemin, Michel Dufour », *Lettres québécoises*, N° 118, 2005.

SERGENT, Julie, *Rêver de vivre ou vivre de rêver?*, *Lettres québécoises*, N° 116, 2004.

SERGENT, Julie, *Comment fonctionnent les sociétés ?*, *Lettres québécoises*, N° 103, 2001.

SNAUWAERT, Maïté, « Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nalyse, Collectifs, Filiations intellectuelles, 2007.

BOUCHER, Fabienne, *Pour oublier la fée des horloges*, *Liberté*, Volume 40, N° 6, 1998.

LAVOIE, Sébastien, *Jeunes auteurs : regards d'éditeurs*, *Lettres québécoises*, N° 124, 2006.

PARÉ, Yvon, « François Beauchemin, Serge Patrice Thibodeau, Gaétan Soucy », *Lettres québécoises*, N° 123, 2006.

Sur BESSETTE

ALLARD, Jacques, *Le libraire de Gérard Bessette ou « comment la parole vient au pays du silence »*, *Voix et images du pays*, Volume 1, N° 1, 1970.

BOIVIN, Aurélien, *Le libraire ou l'annonce d'un Québec nouveau*, Québec français, N°95, 1994.

FRAPPIER, Louise, « Le Livre en mouvement : du *Libraire* au *Semestre* », Études françaises, Volume 29, N° 1, 1993.

HAMELIN, Louis, *Dans le ventre du récit* (lecture de Gérard Bessette), Voix et Images, Volume 20, n° 2 (59), hiver 1995.

IMBERT, Patrick, « *La bagarre* et *Le libraire* de Gérard Bessette », Lettres québécoises, N° 31, 1983.

KWATERKO, Józef, « Le sarcasme dissident : une lecture politique du *Libraire* », Voix et Images, Volume 7, N° 2, 1982.

ROBIDOUX, Réjean, *La Création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique, 1987.

SHORTLIFFE, Glen, « Gérard Bessette, l'homme et l'écrivain », Études françaises, Volume 1, N° 3, 1965.

THERIO, Adrien, *Un libraire peu conventionnel*, Lettres québécoises, N° 71, 1993.

WHITFIELD, Agnès, *Gérard Bessette, créateur*, Lettres québécoises, N° 49, 1988.

Sur Blais :

BOURQUE, Dominique, *Héloïse ou La voix du silence dans Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Voix et Images, Volume 23, N° 2, 1998.

CARDINAL, Jacques, *Le livre du manuscrit inachevé ou Une saison dans la vie d'Emmanuel de Marie-Claire Blais*, Tangence, N° 54, 1997.

COUILLARD, Marie, *Le politique et l'écriture de dé-raison : les Manuscrits de Pauline Archange de Marie-Claire Blais et La maison aux esprits d'Isabel Allende*, Études littéraires, Volume 33, N° 1, 2001.

D. CANCALON, Elaine, *Une saison dans la vie d'Emmanuel: le discours du conte*, Voix et Images / 43, automne 1989, p.103

GOLDMANN, Lucien, « Note sur deux romans de Marie-Claire Blais », in *Structures mentales et création culturelle*, Paris, UGE, 1970.

LAURENT, Françoise, *L'Œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Fides, Coll. « Approches », 1986.

MARCHAND, Alain-Bernard « *Les Manuscrits de Pauline Archange* de M.-C. Blais : Éros et Thanatos », Voix et Images, VOL. 7, N° 2, 1982.

MARCOTTE, Gilles, « *La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme* », Voix et Images, Volume. 6, N° 1, janvier 1975.

NADEAU, Vincent, *Marie-Claire Blais : le noir et le tendre - étude d'une saison dans la vie d'Emmanuel, suivie d'une bibliographie critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « lignes québécoises », 1974.

OILIER, Marie-Louise, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel* », *Études françaises*, Volume 12, N° 2, juin 1966.

Sur Ducharme :

ANDRES, Bernard, *Sur notre scène : des enfants au pouvoir*, Voix et Images, Volume 2, N° 3, 1977.

DESAULNIERS, Léo-Paul, *Ducharme, Aquin : conséquences de la « mort de l'auteur »*, *Études françaises*, Volume 7, N° 4, 1971.

GAUVIN, Lise, *La place du marché romanesque : le ducharmien*, *Études françaises*, Volume 28, N° 2-3, 1992.

GLOUTIER, Cécile, *La poétique de Réjean Ducharme*, Liberté, Volume 12, N° 5-6, 1970.

GODIN, Jean-Cléo, *L'Avalée des avalés*, *Études françaises*, Volume 3, N° 1, 1967.

HOTTE-PILON, Lucie, *Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Voix et Images, Volume 18, n° 1, automne 1992.

KEGLE, Christiane, *Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme*, *Études littéraires*, Volume 28, N° 1, 1995.

LEDUC-PARK, Renée : *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Les Presses de l'Université Laval, Coll. « Vie des Lettres québécoises », 1982.

MEADWELL, Kenneth W., *Ludisme et clichés dans l'Avalée des avalés de Réjean Ducharme*, Voix et Images, Volume 14, N° 2, 1989.

MARCOTTE, Gilles, *Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont*, *Études françaises*, Volume 26, N° 1, 1990.

MARCOTTE, Gilles, *Réjean Ducharme contre Blasey Blasey*, *Études françaises*, Volume 11, N° 3-4, 1975.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Noms et stéréotypes juifs dans L'Avalée des avalés*, Voix et Images, Volume 18, N° 1, 1992.

RANDALL, Marilyn, *Le Contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

SEYFRID, Brigitte, « *Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques béréniennes* », Voix et Images, Volume 28, N° 2, hiver 1993.

Sur Godbout

BEAULIEU-GREEN, Andrée & FERRON, Marcelle, *Les deux têtes de l'événement*, Liberté, Volume 24, N° 3, 1982.

BELLEMARE, Yvon, « Jacques Godbout, diariste », Voix et Images, Volume 10, N° 3, 1985

BOIVIN, Aurélien, *Salut Galarneau!* ou la recherche par l'écriture, Québec français, N° 98, 1995.

BOIVIN, Aurélien, *Le temps des Galarneau ou le bilan de l'existence d'un clan*, Québec français, N° 145, 2007.

DESCHAMPS, Nicole, Jacques Godbout, *Salut Galarneau !*, Études françaises, Volume 4, N° 1, 1968.

GALERY, Eunice, *Les têtes à Papineau : comment peut-on être québécois?*, Études littéraires, Volume 16, N° 2, 1983

HOUDE, Christiane, *La problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout*, Québec français, N° 26, 1977.

JUERY, René, *Le discours de Galarneau*, Voix et Images, Volume 5, N° 1, 1979.

LAZARIDES, Alexandre, Du roman au mythe : essai sur l'imaginaire dans *Salut Galarneau!*, Voix et images du pays, Volume 6, N° 1, 1973.

PELLETIER, Jacques « La problématique nationaliste dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout », Voix et Images, Volume 6, N° 3, 1981.

PIETTE, Alain, *Les langues à Papineau : comment le texte national se fait littérature*, Voix et Images, Volume 9, N° 3, 1984.

PIETTE, Alain, *Jacques Godbout, romancier*, Voix et Images, Volume 11, N° 1, 1985.

ROY, Alain, *La sagesse de Mireille*, Liberté, Volume 35, N° 6, 1993.

SEYFRID, Brigitte, « Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans *D'Amour, P.Q.* de Jacques Godbout », Voix et Images, Volume 21, N° 3, 1996.

Sur Roy

BRAULT, Jacques, *Tonalités lointaines* (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy), *Voix et Images/42*, printemps 1989,

BOURBONNAIS, Nicole, *Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix*, Voix et Images / 46, automne 1990.

- DUBÉ, Cécile, *Lire la description dans l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec français, N° 36, 1979.
- IMBERT, Patrick, « *Rue Deschambault* » ou *l'ouverture au monde*, Lettres québécoises, N° 5, 1977.
- J. HARVEY, Carol, *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 1993.
- M. CHADBOURNE, Richard, *La part prophétique dans les premiers romans de Gabrielle Roy*, Voix et Images, Volume 14, N° 3, 1989.
- PASCAL, Gabrielle, *La condition féminine dans l'œuvre de Gabrielle Roy*, Voix et Images, Volume 5, N° 1, 1979.
- PICCIONE, Marie-Lyne. (dir.) *un pays, une voix, Gabrielle Roy* : colloques des 13 et 14 mai 1987, Talence, Editions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991.
- RENEE, Louise, *De Deschambault à Altamont : de la rue à la route*, Cahiers franco-canadiens de l'Ouest, Volume 18, N° 1, 2006.
- RICARD, François, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2001.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Gabrielle Roy et la critique au féminin*, Voix et Images, Volume 20, N° 2, 1995.
- WHITFIELD, Agnès, « Gabrielle Roy et Gérard Bessette : quand l'écriture rencontre la mémoire », Voix et Images, Volume 9, N° 3, 1984
- W. Francis, Cécilia, *Gabrielle Roy autobiographe. Subjectivité, passions et discours*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006.

Sur Soucy

- ABRAHAM, Luc, « Entretien avec Gaétan Soucy : confidences sur l'écritoire », Horizons philosophiques, Volume 10, N° 1, 1999.
- BIRON, Michel, *Autour de quelques morts*, Voix et Images, Volume 24, N° 2, 1999.
- BOIVIN, Aurélien, « *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ou la métaphore du Québec », Québec Français, N°22, été 2001.
- BORDELEAU, Francine, *Gaétan Soucy ou l'écriture du pardon*, Lettres québécoises, N° 97, 2000.
- CHAREST-SIGOUIN Violaine, *Romancier ou scénariste?*, Entre les lignes, Volume 1, N° 1, 2004

Bertrand Gervais, *L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, Voix et Images, vol. 26, n° 2 (77), hiver 2001.

GREGOIRE, Monique, « Gaétan Soucy », Nuit blanche, N° 57, 1994.

LAPLANTE, Laurent, *L'univers de Gaétan Soucy*, Nuit blanche, N° 74, 1999

LEPAPE, Pierre. « Préface. C'est horrible comme c'est beau. » in SOUCY, Gaétan *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

PARÉ, Yvon, « François Beauchemin, Serge Patrice Thibodeau, Gaétan Soucy », Lettres québécoises, N° 123, 2006.

Sur Tremblay :

BARRETTE, Jean-Marc, *L'univers de Michel Tremblay : dictionnaire des personnages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996.

BELAIR, Michel, *Michel Tremblay*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972.

BELANGER France & PAUL, Raymond, *Famille et fatalité chez Michel Tremblay : la filiation tragique*, Jeu, N° 68, 1993.

CARDINAL, Jacques, *L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay*, Voix et Images, vol. XXV, n° 1 (73), automne 1999.

LAFON, Dominique, *Dramaturgie et écriture romanesque chez Tremblay*, Jeu, N° 21, 1981.

PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

ROCHELEAU, Alain-Michel, *Marcel, Manon et les autres... ou la folie dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Québec français, N° 91, 1993.

ROCHELEAU, Alain-Michel, *Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Tangence, N° 48, 1995.

ROCHELEAU, Alain-Michel, *La folie de Marcel : étude d'un personnage de Michel Tremblay*, Voix et Images, Volume 21, N° 2, 1996.

ROCHON, François, *Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Voix et Images, Volume 24, N° 2, 1999.

SIROIS, Antoine, *Délégués du Panthéon au plateau Mont-Royal : Sur deux romans de Michel Tremblay*, Voix et Images, Volume 7, N° 2, 1982.

Autres ouvrages consultés :

L'Encyclopédie du Canada, Montréal, Editions Stanké, 2000

Encyclopédie Universalis (numérique), Edition 2009.

OESTERREICHER-MOLLOW, Marianne, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Brepols, 1992.

Le Centre virtuel de documentation sur la littérature québécoise, *L'Île* :
<http://www.litterature.org/index.htm>.

TABLE DE MATIERES

DEDICACE.....	1
REMERCIEMENTS.....	2
NOTS AUX LECTEURS.....	3
SOMMAIRE.....	4
INTRODUCTION.....	6
PREMIERE PARTIE : LE POUVOIR DANS TOUS SES ETATS : ANALYSE DE DEUX ROMANS PAROXYSTIQUES ET EXEMPLAIRES.....	20
INRODUCTION.....	21
Chapitre1 : LA PROBLEMATIQUE DU POUVOIR AUTOCRATIQUE.....	23
I- MORPHOLOGIE ET PHYSIONOMIE DU POUVOIR.....	23
1- Mâle, le pouvoir.....	23
2- Actes de cruauté.....	25
3- Puissance infinie.....	27
II- TYPOLOGIE DU POUVOIR.....	31
1-Pouvoir réel.....	31
a- Financier.....	31
b- Juridique.....	33
c- Législatif.....	35
2- pouvoir légendaire.....	36
a- Le primitif.....	36
b- Le virtuose.....	38
c- Le maître absolu.....	39
Chapitre2 : LA VALEUR METAPHORIQUE DU POUVOIR.....	41
I- LES IMAGES DE POUVOIR : LES MYTHES.....	41
1- Le pouvoir mythologique.....	41
a- La souveraineté suprême.....	41
b- Puissance chtonienne.....	45
c- Le pouvoir abusif.....	49
2 - Le pouvoir transcendant.....	51
a- Le pouvoir créateur.....	51
b- Les puissances du mal.....	53
c- L'emprise des rites.....	55
3- Un pouvoir fantastique.....	57

a- Forces extraordinaires.....	57
b- Le modèle du conquérant.....	60
c- Un nom marquant.....	63
II- Interférences avec l'Histoire québécoise.....	66
DEUXIEME PARTIE : L'ÉCRITURE, PUISSANCE D'AFFRONTMENT, DE CHANGEMENT ET DE NÉGATION.....	75
Chapitre1 : L'ORIGINE DU CONFLIT POUVOIR/ECRITURE.....	76
I- L'ECRIVAIN FACE A DES CONTRAINTES OBJECTIVES.....	76
1- Histoire contraignante.....	76
a- le passé colonial.....	77
b- Le handicap économique et démographique.....	81
c- Le défi culturel.....	83
2- Contexte défavorable.....	85
a-Réalité brimante.....	85
b- Politique répressive.....	90
c- Société et croyance étouffantes.....	95
II- PLETHORE DES MAUX ET COMPROMISSION DES MOTS.....	100
1- Conditions d'obscurantisme.....	100
a- Décadence de l'école.....	100
b- L'enfermement.....	104
2- stratégies castratrices.....	107
a- La parole empêchée.....	107
b- L'interdiction du savoir.....	111
Chapitre2 : LE MOTIF DE L'ECRITURE : UN CONTREPOINT.....	116
I- L'ECRITURE COMME ANTIDOTE.....	116
1- La vocation littéraire des protagonistes.....	116
a- L'atelier d'écriture.....	116
b- Autodidactisme ou éducation livresque.....	117
c- L'obstination sur l'écriture.....	119
2- L'immanence de l'écriture.....	120
a- Irruption du langage et de la voix.....	120
b- L'impératif d'écrire.....	123
c- Ecriture ou délire ?.....	124
3- Remaniement du vécu.....	127

a- Ecriture et sublimation.....	127
b- La fuite dans l'écriture.....	130
c- L'écriture comme moyen de dépassement.....	132
II- L'ECRITURE COMME CONTRE-POUVOIR	135
1- La destruction du Pouvoir.....	136
a- L'accent féministe.....	136
b- Satire et renversement des “ puissants”	140
c- la négation de l'autoritarisme.....	146
2- La rédemption de l'homme par l'écriture.....	149
a- Une écriture constructive.....	149
b- Le « Vécrire » ou la pérennité de l'écrivain.....	152
c- Ecriture et émancipation.....	158
3- La voi(e)x du salut national.....	163
a- Souffle de la Révolution.....	163
b- Le discours patriotique.....	164
c- Le pays ou le pouvoir des intellectuels.....	168
TROISIEME PARTIE: LE POUVOIR DE LA REPUBLIQUE DES LETTRES...173	
Chapitre1 : LES FONDEMENTS DE L'EMPRISE AUCTORIALE.....	175
I- Ton et thèmes de transgression.....	176
1- L'expression du refus.....	176
2- La rhétorique de la révolte.....	178
3- L'épopée du Feu.....	180
II- Style subversif.....	183
1- Dissidence langagière.....	183
2- divers modes de subversion.....	185
3- La carnavalisation du romanesque.....	190
III- Le pouvoir de la rhétorique.....	196
1- Ecriture et énonciation.....	196
2- Le pouvoir du discours.....	202
3- Polémique et argumentation.....	207
Chapitre2 : LA RECONQUETE DE L'ESPACE TEXTUEL ET LITTERAIRE.....	213
I- ART DE REINVENTION, D'INNOVATION ET D'ECHANGE.....	213
1- Culte de la littérature.....	214

a- Style novateur.....	214
b- La valeur du beau.....	219
c- Une écriture poétique.....	223
2- Notions d'esthétique.....	229
a- L'apologie des mots.....	229
b- Les atouts de l'écrit.....	232
3- Création autoréflexive.....	236
a- Ecriture autoréférentielle.....	236
b- Intérêt à la réception.....	238
II- REVOLUTION/TRANSFORMATION DU CHAMP CULTUREL.....	245
1- Tendances insolites.....	247
a- L'antihéros.....	247
b- Déconstruction.....	250
c- Du baroquisme.....	254
2- Genèse plurielle.....	259
a- L'accent autobiographique.....	259
b- Théâtralisation.....	262
c- « Romanisation ».....	267
3- Langue en mouvement.....	273
a- Naissance d'une nouvelle langue.....	273
b- Le « québécois » en vogue.....	277
c- Enquête linguistique.....	281
CONCLUSION.....	287
NOTICES BIOGRAPHIQUES.....	295
BIBLIOGRAPHIE.....	306
TABLE DE MATIERES.....	323