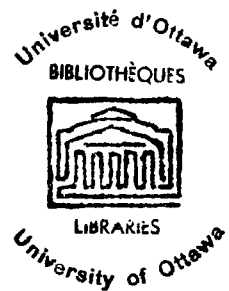


PARTI PRIS: IDEOLOGIES ET LITTERATURE

par

Robert Major



Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
en vue de l'obtention du Ph.D. en littérature française



UNIVERSITE D'OTTAWA
OTTAWA, CANADA, 1976

UMI Number: DC53466

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI Microform DC53466
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

Reconnaissance

Nous tenons à remercier M. Jean-Louis Major qui a assuré la direction de cette thèse. Nous lui sommes particulièrement reconnaissant pour ses conseils si pertinents sur la conception d'ensemble de notre travail.

Curriculum vitae

Né à New Liskeard, Ontario, le 22 mars 1946,
R. Major a obtenu le Baccalauréat ès arts de l'Université
d'Ottawa en 1966 et la Licence ès Lettres de la même
Université, en 1969.

TABLE DES MATIERES

Introduction -----	1
Première partie: Sources idéologiques, théories de la littérature et du dévoilement critique -----	14
Chapitre I: <u>Parti pris</u> : une idéologie révolution- naire québécoise -----	15
Chapitre II: Sources idéologiques de <u>Parti pris</u> --	37
Chapitre III: Sources idéologiques et théories de la littérature -----	63
Sartre et la littérature -----	66
Décolonisation et conception de la littérature	74
Marxisme et théorie de la littérature -----	88
Chapitre IV: Sources idéologiques et critique lit- téraire -----	107
Existentialisme sartrien et critique littérai- re -----	108
Marxisme et critique littéraire -----	116
Deuxième partie: La conception de la littérature de <u>Parti pris</u> -----	123
Chapitre I: Une problématique ambiguë -----	124
Le refus de la littérature -----	127
L'écrivain bourgeois. L'écrivain prolétarien	135
Chapitre II: Une praxis littéraire comme instru- ment de libération -----	144
L'engagement -----	144
Montrer c'est changer -----	155
Pour une littérature révolutionnaire -----	170
La création de l'homme québécois -----	180
Troisième partie: La critique littéraire de <u>Parti pris</u>	192
Chapitre I: Une critique littéraire contestée ----	193

Chapitre II: Les critiques attitrés -----	205
A - André Brochu -----	205
B - Michel Euvrard -----	228
C - Raoul Duguay -----	253
C - Pierre Maheu -----	273
Chapitre III: Les critiques d'appoint -----	281
A - Les critiques d'art -----	282
1. Denys Arcand -----	282
2. Patrick Straram -----	287
3. Thérèse Dumouchel -----	292
B - Autres études critiques -----	297
Quatrième partie: La création littéraire de <u>Parti pris</u> -----	325
Chapitre I: Les oeuvres partipristes -----	326
Chapitre II: La thématique des oeuvres partipristes -----	340
A - Le misérabilisme: aliénation et dépossession -----	343
B - Vers la création d'une réalité québécoise --	370
Chapitre III: L'écriture partipriste -----	401
A - Le joual -----	407
B - L'ironie -----	428
Chapitre IV: Une esthétique révolutionnaire? -----	450
Conclusion -----	464
Annexe I: La collection Aspects -----	477
Annexe II: Textes littéraires publiés dans la revue ---	485
Bibliographie -----	488

INTRODUCTION

A sa création, en octobre 1963, Parti pris se présentait comme "revue politique et littéraire"¹. Dès le deuxième numéro, un mois plus tard, il était devenu "revue politique et culturelle", ce qu'il restera jusqu'à sa disparition, presque cinq ans plus tard. Ce changement est intéressant, à plus d'un égard. Il n'implique aucune réorientation idéologique précipitée, ni une mise en question du contenu de la revue. Au contraire, ces deux numéros sont interchangeable en ce qui concerne le sens et la nature des articles et ne se distinguent guère l'un de l'autre si ce n'est, paradoxalement, par un accroissement du contenu proprement "littéraire" dans le cas du deuxième numéro. En effet, les textes littéraires occupent dix-neuf pages dans le deuxième numéro en regard de treize pages dans le premier, et le deuxième numéro contient un assez long article d'André Brochu sur L'oeuvre littéraire et la critique, alors que le premier n'offre, en guise de critique littéraire, qu'une brève note de Jacques Ferron sur Paul Morin. Et encore faut-il ici prendre "critique" dans son sens le plus large, Ferron faisant, dans cette notice, de la critique littéraire comme ailleurs il fait oeuvre d'historien.

Ce changement d'appellation a donc d'autres motifs, plus obscurs mais plus riches de signification. Il a, dans son ambiguïté même, valeur de symbole. Il manifeste, certes, la volonté

1. I, 1, oct. 1963, p. 1. ("Revue politique et littéraire. Paraît chaque mois sur 64 pages").

arrêtée d'insérer la littérature parmi les autres productions "culturelles" et de l'analyser à ce titre. Mais de plus, il constitue presque une tentative de désaveu et de mystification. Les fondateurs de Parti pris, André Brochu, Paul Chamberland, Pierre Maheu, André Major, Jean-Marc Piotte, étaient essentiellement des littérateurs. Dès le premier numéro, Pierre Maheu prévoit qu'on leur fera "le coup de 'la nouvelle et brillante génération littéraire'"². C'est d'ailleurs ainsi que les partipristes, malgré tout, se conçoivent. Ces jeunes ont véritablement conscience de former une nouvelle génération littéraire; la revue annonce Le Cassé de Jacques Renaud et La Chair de poule d'André Major en termes très clairs:

Les éditions parti pris présentent la nouvelle collection paroles avec deux volumes format de poche deux recueils de nouvelles par des auteurs de la nouvelle génération littéraire.³

Après une année d'existence de la revue, Jean-Marc Piotte décrit ainsi le groupe:

Notre formation? La plupart d'entre nous sommes des licenciés en lettres ou en philosophie. Et il ne fait aucun doute que certains gars de l'équipe demeurent avant tout des romanciers ou poètes. Vous devez remarquer le même phénomène que moi: la revue, qui se définit avant tout comme politique, est formée de littéraires.⁴

Même Pierre Maheu, le moins littéraire du groupe initial, ou du moins celui qui prend le plus volontiers ses distances à

2. P. Maheu, De la révolte à la révolution, I, 1, oct. 1963 p.15.

3. II, 3, nov. 1964, p. couverture verso. Souligné dans le texte.

4. J.-M. Piotte, Autocritique de Parti pris, II, 1, sept. 1964, p.39.

l'égard de la littérature, se concevant davantage comme militant et permanent, reconnaîtra dans la cinquième année de la revue qu'il est un "littéraire égaré en politique"⁵.

Les partipristes avaient une formation en littérature ou en philosophie alors que la revue comme telle se donnait des objectifs d'ordre politique. Cette ambiguïté, que les rédacteurs de la revue tenteront continuellement de résoudre de diverses façons, par exemple en restreignant le plus possible ce qui leur semble être littéraire en eux, en expulsant la création hors de la revue pour la confier à une maison d'édition, ou en posant des gestes concrets de militants (fondation de mouvement, éducation populaire, manifestations...), produit une tension constante et féconde qui est en grande partie responsable de l'intérêt de la revue. Parti pris était constamment devant le problème des relations de la littérature avec la révolution, de la notion d'engagement en littérature ou, de façon plus globale, de la situation de l'écrivain, du sens et des fonctions de la littérature. Et les partipristes vivront ce problème sur le mode de l'écartèlement, affirmant et niant simultanément la littérature, enlevant le qualificatif "littéraire" à la revue tout en accroissant son contenu littéraire, privilégiant "l'action" tout en demeurant des écrivains, aux prises avec une idéologie qui les nourrit mais, en même temps, leur donne mauvaise conscience.

Le texte de Présentation de la revue définit d'emblée Parti pris comme une expérience de la parole:

Nous avons, au contraire, pris le parti de nous situer hors de cette forme abstraite du dialogue, en refusant

5. P. Maheu, Ce qu'on lit et rature? V, 4, janv. 1968, p.48

le critère de la Vérité éternelle qu'il implique. La parole, pour nous, a une fonction démystificatrice; elle nous servira à créer une vérité qui atteigne et transforme à la fois la réalité de notre société.⁶

La parole est évidemment entendue ici dans son sens le plus large, telle qu'elle s'incarnera dans les analyses et les articles de la revue mais aussi, sans doute, telle qu'elle se déploiera dans les oeuvres de ces écrivains qui forment le noyau initial de Parti pris. Pourtant, la parole, pour André Major qui rédige ce texte liminaire⁷, reste un concept foncièrement indéfini. Elle est "un des moments de l'action": les partipristes ne visent "à dire notre société que pour la transformer"⁸. Major avait déjà signé une "sorte de manifeste"⁹ dans la revue Liberté de mars-avril 1963, lors de la première manifestation collective du groupe qui allait fonder Parti pris quelques mois plus tard, et, à ce moment, l'ambiguïté parole-action était encore plus fondamentale. Intitulé Les armes à la main, ce manifeste est celui d'un groupe "représentatif... d'un secteur déterminé de la jeunesse québécoise", un "groupe précis" qui se sent engagé par les propos de Major qui peut ainsi employer un "nous" significatif¹⁰. Ce groupe est formé d'écrivains; de là, leur présence dans Liberté, la présentation d'André Belleau intitulée La littérature est un combat¹¹, et les références de Major aux écrits du "nous":

6. Parti pris, Présentation, I, 1, oct.1963, p. 2.

7. Ce texte est signé Parti pris, mais André Major dira plus tard l'avoir écrit. (Cf. A. Major, Un long détour, dans La barre du jour, nos. 31-32, hiver 1972, p. 39.)

8. Présentation, p. 2.

9. Id., Un long détour, op. cit., p. 38

10. Id., Les armes à la main, dans Liberté, no. 26, mars-avril 1963, p. 83.

11. André Belleau, La littérature est un combat, dans Liberté, p. 82. ("C'est en leur qualité de poètes que six d'entre eux ont trouvé place dans cette section spéciale.")

Nous ne voulons pas écrire au bénéfice de la classe exploitante; nous voulons que nos écrits servent notre peuple, qu'ils lui soient des moyens de libération.(...) Nous n'avons pas de la littérature une conception fétichiste. Nous ne croyons pas au pouvoir magique des mots. Certes la littérature est une forme de désaliénation, un premier élan pour saisir le sens du réel, mais elle ne résout rien à elle seule. Cela implique, de ce point de vue, la nécessité de l'action politique.¹²

Ce manifeste se termine avec les mots: "La lutte est engagée, et on peut être assuré que plusieurs d'entre nous la feront les armes à la main"¹³. Si les mots ont ici leur sens, ils annoncent que quelques-uns de ces écrivains prennent le maquis - ce qui ne s'est pas produit, malgré l'assurance de Major. Il peut s'agir d'une déclaration fracassante, inspirée d'un certain romantisme de l'action d'éclat, et calculée pour semer la frousse et l'envie dans le petit monde assez douillet de Liberté et de ses lecteurs; il peut s'agir aussi d'une ambiguïté entretenue mais regrettable sur la notion d'action, les "armes" devenant le stylo et le crayon, ou encore, par extension de la main, une maison d'édition et une revue politique puisque c'est là le projet immédiat du groupe, d'après Belleau. De toute façon, rien n'est clair et le lecteur est devant un bon exemple de surenchère verbale, assez déroutant.

Une chose est toutefois certaine dans ces déclarations du noyau fondateur de Parti pris. Les liens entre l'écriture et l'action, la littérature et la révolution sont hautement clamés, sinon explicités. Ces jeunes ont conscience de vivre une période historique troublée et angoissante qui sollicite l'engagement

12. André Major, Les armes à la main, p. 85-86.

13. Ibid, p. 91

de l'écrivain. Une "littérature des situations moyennes"¹⁴, selon l'expression de Sartre, ne semble plus possible, non plus qu'une pratique littéraire calme et studieuse. Au Québec, au début des années soixante, il n'était guère possible de venir à la littérature sans passer par le creuset du social.

L'objet de notre travail est d'analyser le phénomène Parti pris comme aventure littéraire découlant d'un enracinement idéologique précis. Tout en tenant compte de la spécificité québécoise de Parti pris, nous chercherons à dégager les sources idéologiques de la revue et à préciser leur importance relative. Ces sources idéologiques sont à l'origine de certaines conceptions de la littérature et de certaines méthodes critiques dont il importe de fixer les traits essentiels pour ensuite juger l'exploitation qu'en fit Parti pris. Notre étude se divise donc en quatre parties: une première qui précise l'idéologie de la revue, ses sources, les théories littéraires et critiques qui en découlent; une deuxième qui dégage la conception que se fait Parti pris de la littérature et les liens qu'entretient cette conception avec les sources idéologiques; une troisième qui étudie la critique littéraire de Parti pris, de nouveau à la lumière de ses sources idéologiques; enfin une quatrième qui analyse les oeuvres partipristes, en fonction des positions idéologiques et critiques. Il s'agit chaque fois d'une étude de liens, en insistant sur la critique de ce rapport, comparant le rapport de fait (ou son absence) et le rapport

14. Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard, 1948, (coll. Idées), p. 267.

de droit ou de logique. L'orientation est donc celle d'une mise en question des positions à la fois théoriques et pratiques de Parti pris à l'égard de la littérature, mise en question qui étudie les différents paliers (idéologie, critique, création) en soi et les uns par rapport aux autres.

Notre travail se veut donc nettement critique¹⁵. Ce qui ne l'empêche pas d'être le fruit d'une admiration réelle. Il est difficile de rester froid devant la besogne considérable abattue par cette poignée de jeunes dans la vingtaine. Travail de publication d'abord car il n'est pas facile d'assurer la parution régulière d'une revue de qualité et de gérer une maison d'édition; et ce travail d'édition n'était qu'un aspect d'une action plus large: création littéraire, éducation socio-politique, action populaire, autodidactisme, colloques, manifestations...Parti pris est véritablement un phénomène des années soixante. Il est un exemple parmi d'autres de l'arrivée de la jeunesse sur la scène politique des pays occidentaux. Dans la situation particulière du Québec, il incarne à merveille la gestation d'une nouvelle société, bourrelée de contradictions, et qui éclate de toutes parts. Phénomène extrêmement attachant, donc, mais qui est en passe d'être mythifié. Il est normal que des jeunes prennent une société à la gorge pour lui dire ses quatre vérités; il l'est peut-être moins que cette société considère ces jeunes comme ses penseurs, ses

15. Contrairement à l'excellent livre de Lise Gauvin (Parti pris littéraire, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975) qui est de caractère surtout descriptif: après avoir montré les précurseurs ou quasi précurseurs de la revue au Québec, L. Gauvin s'attache à retracer les positions de la revue à l'égard de la littérature, de la langue et de la critique, ainsi que leur prolongement en certaines oeuvres.

théoriciens et ses intellectuels attitrés, si brillants soient-ils. Parti pris est considéré, et par ses admirateurs et par ses détracteurs, comme un moment important de la littérature québécoise. Il peut être utile d'analyser le mouvement sur le plan de sa cohérence interne.

Deux problèmes méthodologiques particuliers se posent au début du travail. Le premier a trait à la source idéologique majeure dont s'est réclamé Parti pris, le marxisme, et à la façon de le présenter. Le marxisme est loin d'être un ensemble bien constitué et il est certain que notre façon de le présenter ou d'y puiser soulève de nombreuses interrogations. Il n'y a pas un Marx mais plusieurs, et le marxisme, même s'il a la prétention d'être une science, est beaucoup plus une doctrine qui cultive les équivoques en y trouvant son profit. Les chapelles marxistes sont innombrables, elles s'excommunient allégrement, et même des adversaires résolus peuvent se réclamer du même penseur. Les Chinois et les Soviétiques sont là pour nous le rappeler. Marx a érigé en concepts un certain nombre de réalités sociales de son temps, mais sans détruire l'équivoque de la réalité, sans prévoir toujours aussi heureusement l'avenir, et, surtout, sans définir rigoureusement certains de ses concepts clefs. Le meilleur exemple est celui de "classe sociale", au centre même du marxisme, mais qui n'est l'objet d'aucune analyse systématique dans aucun ouvrage particulier de Marx¹⁶. A plus forte raison,

16. Cf. à ce sujet les remarques fort pertinentes de Raymond Aron dans La lutte de classes, Paris, Gallimard, 1964.

dans le domaine de la littérature et des arts en général, dont Marx s'est relativement peu préoccupé (en comparaison de la philosophie, de l'histoire et de l'économie), la marge d'interprétation est très grande. Ces ambiguïtés font la force du marxisme du moins elles ne lui ont pas nui - mais le désespoir du théoricien qui se veut impartial. A la rigueur, on ne peut guère reprocher à des marxistes (ou à ceux qui se disent tels) de ne faire appel qu'à l'un ou l'autre aspect, souvent partiel ou partial, de la doctrine, pour fonder leur action. C'est l'action justement qui les intéresse, et sa finalité. Par contre, étant donné les prétentions totalitaires du marxisme, et surtout sa conviction de constituer une pratique inséparable de la théorie (c'est le sens même de la praxis), nous nous sommes cru justifié, en faisant appel aux textes mêmes de Marx, de déceler des inconséquences et de dénoncer des lacunes dans Parti pris. Par une fréquentation des oeuvres de Marx et de quelques-unes de Lénine, il s'agissait de déterminer, dans le domaine de l'action littéraire, quelle élaboration théorique et pratique était possible pour les partipristes qui, comme l'auteur de ce travail, demeureraient des non-spécialistes. Cette façon de faire ne saurait évidemment satisfaire le spécialiste de Marx et, cela va sans dire, un marxiste¹⁷.

Le deuxième problème est celui de la valeur relative des propos tenus par Parti pris. Il est bien évident que tout dans la revue n'a pas valeur égale: on ne saurait mettre sur le

17. A quelques nuances près, ces remarques valent pour Sartre et les décolonisateurs. Les partipristes ont puisé là où ils voulaient. Force était de les suivre. Notre travail consiste à rendre compte de la qualité de leur oeuvre de "sourcement" et de la rigueur avec laquelle ils en ont forgé leurs propres instruments de lutte.

même pied une brève "Vulgarité" et un éditorial, ou encore une "Marginale" et un article de fond. La note qui ressort d'une saute d'humeur ou d'un esprit gavroche a certes son intérêt et peut, à l'occasion, être hautement significative. Cette signification, toutefois, est celle de l'instant et de la boutade et on ne saurait la soumettre à un examen minutieux sans friser le ridicule. Face, toutefois, à des articles ou à des interventions qui semblent, objectivement, d'égale importance mais qui sont difficilement conciliables, quelle attitude adopter? Parti pris lui-même a-t-il adopté une politique rédactionnelle qui permette de hiérarchiser les interventions ou du moins de réduire, par la mise en relief du signataire, la responsabilité collective de la rédaction? Dans quelle mesure doit-on distinguer les individus au sein de l'équipe?

On ne saurait comparer Parti pris aux Temps modernes, par exemple. Sartre disait de sa revue:

Mais nous ne sommes pas un groupe politique avec une ligne étroitement définie. L'homogénéité d'une revue telle que Les Temps modernes, qui est d'extrême gauche, bien sûr, mais qui est d'abord une revue de réflexion et de témoignage, cette homogénéité se situe à un autre niveau: elle se marque à la longue, par l'ensemble des textes que nous publions, même si ceux-ci peuvent parfois paraître incompatibles à première vue.¹⁸

Parti pris, au contraire, se voulait le noyau fondateur d'un parti révolutionnaire et avait l'ambition manifeste de vraiment faire la révolution québécoise, en conjonction avec d'autres mouvements. La revue, du moins pendant ses trois premières années, ne se concevait pas seulement comme un outil de réflexion et de témoignage,

18. Jean-Paul Sartre, Situations, X, Paris, Gallimard, 1976. p. 214.

mais comme un instrument révolutionnaire. Ce qui modifie la façon de la concevoir et de juger.

A sa parution, Parti pris donnait l'impression d'un groupe homogène, quasi monolithique. Maintenant notait: "Tandis qu'à Liberté ou à Cité Libre on donne le change avec ces titres, à Parti pris on n'est vraiment libre que de penser comme l'équipe"¹⁹. Un an plus tard, dans un éditorial, Paul Chamberland formulait explicitement pour la première fois cette solidarité, sans évidemment lui donner une valeur restreignante comme le faisait Maintenant. La responsabilité partagée des membres de l'équipe, qui jusqu'alors s'était manifestée surtout par l'emploi du "nous", trouve son expression précise dans une politique rédactionnelle:

Parti pris assume la responsabilité de tout ce qu'il publie... Alors qu'un texte éditorial, ou un texte signé Parti pris est totalement assumé par l'équipe, un article, et davantage une chronique (qui fait une part plus grande à l'interprétation personnelle) n'impliquent qu'un accord de fond.²⁰

Malheureusement, il ne précise pas en quoi consiste un "accord de fond" ni quelle part d'originalité ou de marginalité un tel accord permet. En l'absence d'études historiques qui permettraient de voir le fonctionnement de la revue dans le quotidien, donc jusqu'à quel point un texte "totalement assumé" l'était concrètement ou comment se vivait l'esprit de tolérance à l'égard des autres écrits²¹

19. Diagnostic en vrac, dans Maintenant, no. 23, nov.1963, p. 340.

20. Parti pris/P.C., Editorial, 2- Politique rédactionnelle, II, 3, nov. 1964, p. 5.

21. "Pierre Maheu m'a conseillé d'écrire un court paragraphe d'introduction." Ainsi commence l'Autocritique de Parti pris de Jean-Marc Piotte (II, 1, sept.1964). C'est à la lecture de textes de J.-M. Piotte et plus tard de Patrick Straram, davantage effusifs que les autres, que nous pouvons deviner jusqu'à quel point allait l'autocritique dans Parti pris. Assez souvent ces deux rédacteurs semblent s'adresser à leurs compagnons, et leurs textes sont tendus dans une attitude défensive qui frise quelquefois l'apologie personnelle.

force est de nous en tenir à la déclaration de Chamberland et de rendre les rédacteurs de Parti pris co-responsables de tout ce qui s'y publie.

L'équipe sent le besoin de nuancer, l'année suivante, cette politique. De nouveau dans un éditorial, - intitulé Notre politique rédactionnelle mais qui décrit surtout l'existence matérielle de la revue (date d'envoi, procédé d'imprimerie, besoin d'abonnés, types d'articles, nombre de pages), - la revue semble cette fois restreindre considérablement (par omission, toutefois, et sans se référer à l'éditorial de novembre 1964) sa responsabilité à l'égard des textes qu'elle publie:

Le numéro normal de la revue comprendra donc les sections suivantes: éditorial, qui engage l'équipe de rédaction; articles de fond, généralement groupés autour d'un thème défini; exposés(...) ²²

S'agit-il d'un désaveu de la responsabilité globale proclamée antérieurement? Les autres articles n'engagent-ils pas l'équipe de rédaction? Le problème se complique du fait qu'à seulement deux moments dans son existence Parti pris ait senti le besoin de désavouer ou du moins de marquer ses distances à l'égard d'articles qu'il publiait. Dès la première année, après l'éditorial qui présentait le numéro spécial sur le cinéma, une note précisait: "Cet éditorial n'engage que l'équipe de Parti pris et pas nécessairement les cinéastes auteurs des articles qu'on va lire"²³. Donnant, donnant. On peut supposer que Parti pris, en retour, ne se sentait pas pleinement lié par les articles des cinéastes. La deuxième fois, il s'agit de l'article de Gilles des Marchais,

22. Parti pris, Notre politique rédactionnelle, III, 6, janv. 1966, p. 3.

23. Parti pris/P.M., Editorial, L'O.N.F., ou le cinéma québécois? I, 7, avril 1964, p. 5.

Défense et illustration du québécois, que Parti pris fait suivre d'une note désavouant non seulement le terme "québécois" mais aussi l'approche du problème, Des Marchais ne tenant pas suffisamment compte de "critères extra-linguistiques"²⁴. Par ailleurs, la revue publiera des articles tout en prenant, à d'autres moments, ses distances à l'égard de ses auteurs. C'est le cas pour Jacques Godbout, par exemple, dont on accepte des articles mais qu'on traitera par ailleurs d'écrivain "bourgeois"²⁵ ou de "droite"²⁶.

Puisque, exceptionnellement, Parti pris a refusé la responsabilité de quelques articles, faut-il en conclure qu'il assumait tous les autres, du moins quant au fond? Et mêmes les écrits dont la présence surprend? La question ne saurait se résoudre facilement. C'est une des ambiguïtés de Parti pris que d'aucuns qualifient d'ouverture d'esprit²⁷ mais qui nous semble relever beaucoup plus de l'imprécision idéologique ou du manque d'ossature théorique. Nous avons choisi dans ce travail de tenir Parti pris intégralement responsable de tout ce qu'il publie. Non seulement parce que la revue réclame explicitement cette responsabilité pendant la première moitié de son existence et ensuite se situe de façon ambiguë, mais surtout parce que cela nous semble la seule façon honnête de concevoir une revue de combat, engagée et militante.²⁸

24. III, 6, janv. 1966, p. 43.

25. A. Brochu, La nouvelle relation écrivain-critique, II, 5, janv. 1965, p. 58.

26. G. Godin, Les Editions Parti pris, III, 1-2, août-sept. 1965, p. 96.

27. Pierre Lefebvre, Croyance et révolution, II, 8, avr. 1965, p. 1

28. Afin d'alléger notre texte, nous avons choisi de limiter le plus possible les renvois et les notes. Ainsi, chaque fois que cela sera possible sans sacrifier la clarté et la précision des références, nous indiquerons celles-ci de façon sommaire, par une simple indication de page à la suite de chacune des citations.

PREMIERE PARTIE

SOURCES IDEOLOGIQUES, THEORIES DE LA
LITTERATURE ET DU DEVOILEMENT CRITIQUE

CHAPITRE I

PARTI PRIS: UNE IDEOLOGIE REVOLUTIONNAIRE QUEBECOISE

La revue éclata sans crier gare comme un été de Gaspésie, province où il n'y a pas de printemps. Je me souviendrai toujours de la tête de Jean Pellerin qui disait: "Qu'est-ce que cela? Qu'est-ce que cela?" et qui s'accrocha à moi parce que j'y avais mon nom.¹

Jacques Ferron, qui nous a laissé ce compte rendu assez pittoresque de l'entrée de Parti pris sur la scène québécoise, n'est pas le seul à avoir insisté sur la soudaineté de cette apparition. Si, pour lui, cette naissance fulgurante évoquait spontanément un été de Gaspésie, pour d'autres, au contraire, tels ce Jean Pellerin affolé, le rapprochement avec le F.L.Q. se faisait beaucoup plus facilement. Voilà qu'apparaissait "le Front intellectuel de libération du Québec"²: c'était "le cri de Parti pris ou comment faire sauter la boîte aux lettres nationales"³.

1. Jacques Ferron, Parti pris a eu lieu, c'est déjà beaucoup, dans La barre du jour, nos 31-32, hiver 1972, p. 89

2. Vennat, Pierre J.-G., Le gargarisme des révolutionnaires de salon, dans Maintenant, no. 24, déc. 1963, p. 378.

3. Jacques Allard, Le roman québécois des années 1960 à 1968, dans Europe, 47e année, no. 478-479, fév.-mars 1969, p. 43.

La revue serait-elle le fruit d'une génération spontanée? Si quelques contemporains pouvaient le croire, il nous est beaucoup plus facile aujourd'hui, avec le recul d'une dizaine d'années, de situer la revue dans son époque. Cette insertion dans un milieu et dans une évolution idéologique sera aussi l'occasion de préciser l'essentiel du contenu sociô-politique de la revue, tout d'abord par une comparaison avec les mouvements qui ont précédé, mais surtout par une analyse immanente de Parti pris.

Il est assez paradoxal de parler d'idéologie et de contenu idéologique dans le contexte d'une revue qui se voulait marxiste. Pour Marx, en effet, l'idéologie désigne les "idées fausses" que "les hommes se sont toujours fait...sur eux-mêmes, sur ce qu'ils sont ou devraient être"⁴. Ces "produits de leur cerveau", qu'il s'agisse de représentations de Dieu ou de l'homme normal, grandiraient au point où les créateurs s'inclinent devant leurs propres créations. C'est ainsi que "dans toute idéologie, les hommes et leurs rapports apparaissent placés la tête en bas comme dans une caméra obscure..."⁵. Cette conception de Marx évoluera avec les années, L'idéologie Allemande datant de 1846, donc très tôt dans la genèse du marxisme, mais le fait demeure: il y a un problème de définition du concept d'idéologie.

L'histoire du concept a déjà été bien analysée par Marcel Fournier dans un article d'Anthropolitique⁶, et Jacques

4. K. Marx, F. Engels, L'idéologie allemande, première partie, Paris, Editions sociales, 1970, p. 13.

5. Ibid., p. 36.

6. Marcel Fournier, Idéologie et société technique, dans Anthropolitique, vol. 1, no. 1, avril 1969, p. 73-93.

Pelletier, au début de son examen du contenu idéologique de la revue La Relève⁷, met en regard différentes conceptions du terme.

Nous aimerions, quant à nous, retenir la définition que propose Marcel Rioux:

En somme, une idéologie globale c'est un projet d'exister qui est proposé à une société par un de ses sous-groupes et qui vise à exprimer la conscience totale de la société et à faire partager sa définition de la situation par l'ensemble de la société. Dans une société complexe, le conflit des idéologies traduit surtout le conflit des sous-groupes qui luttent pour faire accepter de la majorité leur théorie de la société et, ultimement, pour diriger cette société.⁸

Cette définition, à la fois sobre et claire, a l'avantage d'avoir été élaborée à partir d'une lecture de la société québécoise.

Elle est ainsi très près de la conception de l'idéologie de Fernand Dumont⁹ et, comme elle, met l'accent sur les deux aspects qui nous semblent essentiels dans le contexte de Parti pris:

l'idéologie comme vision du monde et rationalisation de celle-ci; l'idéologie comme technique d'action, comme mode de connaissance pratique. C'est une vision globale qui permet à l'homme de savoir non seulement où il est mais où il va, de savoir non seulement ce qu'il est mais ce qu'il veut être et comment le devenir, non seulement ce qu'il fait mais ce qu'il veut ou devrait faire.

Dans les périodes de crise, la prolifération des tendances et l'éclatement du consensus social qui caractérisait les périodes plus calmes de la collectivité provoquent une multiplication des définisseurs de situation, phénomène que Guy Rocher a

7. Jacques Pelletier, La Relève: une idéologie des années 1930, dans Voix et images du pays V, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 74-81.

8. Marcel Rioux, Sur l'évolution des idéologies au Québec, dans Revue de l'institut de Sociologie, 1968/1, p. 110.

9. Fernand Dumont, Notes sur l'analyse des idéologies, dans Recherches sociographiques, vol. 4, no. 2, mai-août 1963, p.155-166.

bien analysé¹⁰. Gérard Pelletier avait déjà célébré le phénomène dans un des articles les plus connus au Canada français¹¹. L'apparition de la revue Parti pris, comme celle de toute élite idéologique qui cherche à définir la collectivité ne se produit donc pas en vase clos. Les intellectuels, et surtout les littérateurs, ont souvent tendance à exagérer l'importance de leur action et, autre facette de la même tendance myopique, à mal voir leurs racines. Le sociologue démystifie brutalement cette attitude et constate que l'apparition des définisseurs "est provoquée par les transformations en cours", ce qui n'empêche pas évidemment ces élites de participer à ces événements "très activement et d'importante façon"¹².

Parti pris naît donc en 1963, peu après le "démembrement de la première cellule du Front de Libération du Québec; d'ailleurs l'équipe d'alors se solidarisait tout naturellement avec les amis emprisonnés"¹³. Il y avait eu d'autres revues de gauche avant Parti pris. Cité Libre évidemment, et Liberté, mais aussi Jeune Québec, Place publique, et surtout La revue socialiste de Raoul Roy. Ces dernières étaient marginales, sans influence étendue, mais leur existence indique néanmoins que la pensée de gauche pénétrait au Québec. Depuis la dernière guerre mondiale surtout, le Québec était de plus en plus perméable aux courants intellectuels et politiques du monde, sans que ceux-

10. Guy Rocher, Multiplification des élites et changement social au Canada français, dans Revue de l'Institut de sociologie, 1968/1, p. 79-94.

11. Gérard Pelletier, Feu l'unanimité, dans Cité Libre, XI^e année, no. 30, oct. 1960, p. 8-11.

12. Guy Rocher, op.cit., p. 89.

13. Le F.L.Q. et nous. Editorial, IV, 3-4, nov.-déc. 1966, p.2.

ci soient filtrés par les institutions en place. Parti pris n'est donc qu'un élément d'un vaste mouvement d'ensemble qu'on a appelé diversement: "révolution tranquille", "éveil du Québec", "fin de la grande noirceur"... Il s'agissait, certes, du Québec qui se mettait au pas du monde, mais ainsi que le signale Marcel Rioux, "il ne faudrait pas exagérer l'influence de la conjoncture internationale pour expliquer l'évolution des idéologies au Québec; il s'agit plutôt d'un adjuvant à des phénomènes d'abord locaux et qui sont l'aboutissant de plusieurs décennies d'histoire"¹⁴. Cette mise au point nous semble d'une extrême importance.

Rioux distingue trois idéologies au Québec dans les années 1945-1965. Il y a d'abord une idéologie de conservation dont la consolidation s'est faite au XIX^e siècle et qui s'est maintenue, sans failles sérieuses, jusqu'à la période d'après-guerre. Elle concevait le Canada français comme un groupe ethnique, avec une langue, une religion, des traditions distinctives et donc une culture propre qu'il s'agissait de protéger. Il y a ensuite une idéologie de contestation et de rattrapage qui ne conteste pas l'essence de la première idéologie, c'est-à-dire que le Canada français soit un groupe ethnique bien caractérisé, mais qui refuse l'idéalisation du passé, souhaite un rayonnement de cette culture à l'étendue du Canada et ainsi accuse l'élite traditionnelle d'avoir pratiqué le conservatisme, le nationalisme, le chauvinisme, le messianisme. Cette deuxième

¹⁴. Marcel Rioux, op. cit., p. 121-122.

idéologie est donc surtout une critique de la première. La troisième idéologie, que Rioux nomme "idéologie de développement et de participation", est beaucoup plus radicale que la deuxième, non seulement dans sa critique, mais aussi et surtout dans sa perception d'une nouvelle société et d'un nouvel homme québécois. Toutefois, elle est intimement liée aux deux précédentes et tributaire d'elles¹⁵. Comme l'idéologie de conservation, elle reconnaît que le Canada français est un groupe culturel bien différencié des autres groupes nord-américains. Comme l'idéologie de contestation et de rattrapage, elle accuse l'élite clérico-bourgeoise d'être responsable ou du moins solidaire de la plupart des maux de la collectivité et reconnaît que le Québec ne fait qu'entrer dans le vingtième siècle. Mais elle va plus loin et affirme avec force que le Canada français, à toutes fins pratiques, c'est le Québec; que, beaucoup plus qu'un groupe culturel, le Québec est une société qui doit contrôler son économie et sa politique, en un mot, qui doit conquérir son indépendance et s'autodéterminer. C'est avec l'apparition de cette troisième idéologie qu'on peut vraiment commencer à parler d'une gauche au Québec.

L'essentiel du propos de Rioux se trouvait déjà sous la plume d'un observateur lucide de la naissance de Parti pris, mais dans une saisie plus événementielle de cette évolution idéologique:

15. Apocryphe ou non, la parole du chanoine Groulx telle que rapportée par Jacques Ferron vaut la peine d'être répétée ici, du moins pour sa valeur symbolique, car elle reconnaît explicitement ce lien. Parlant du chanoine qui, dans ses Mémoires, surprend et scandalise, Ferron dit: "On rapporte même que sur la fin de sa vie, assez dégoûté de ses contemporains, il aurait déclaré: 'Si j'avais eu l'équipe de Parti pris nous l'aurions eu notre Etat français.'". (Jacques Ferron, Du fond de mon arrière-cuisine, Montréal, Editions du Jour, 1973, p. 94.)

Jusqu'à 1963, c'est-à-dire jusqu'à Parti pris, la forme la plus courante du socialisme décrite par l'extrême droite sous l'étiquette passe-partout du gauchisme, se ramenait à un travaillisme d'inspiration fédéralisante représenté par le N.P.D.-P.S.D., Cité Libre, journaux et presse, radio-t.v. de la métropole, les Editions du Jour, la F.T.Q., etc.

Mais le vent de l'indépendantisme a soufflé et l'on a commencé d'envisager un socialisme plus virulent et d'inspiration proprement québécoise. Le virage s'est amorcé avec La Revue Socialiste, Liberté (direction: Hubert Aquin), le M.L.F., le P.S.Q.. L'essai magistral de Pierre Vadeboncoeur La Ligne du risque fait la synthèse de cette évolution et annonce la nouvelle orientation des forces de gauche.

Peu après les premières explosions du F.L.Q., le nouveau socialisme s'est incarné dans une revue nettement révolutionnaire: Parti pris. La parution de cette revue inaugurait un style de socialisme inédit et qui a vite pris de l'ampleur avec la multiplication des publications socialistes: coup de barre à gauche au Quartier Latin, fondation de Socialisme 64, lancement de Révolution Québécoise. D'autres périodiques comme L'Indépendance (R.I.N.), Québec Libre (F.R.I.) et Le Peuple véhiculent le même message. On est passé tout à coup du citélibrisme au partiprisme. La mutation est capitale.¹⁶

Ainsi, bien qu'il ne faille pas négliger l'influence d'événements internationaux et surtout des phénomènes de décolonisation et de libération nationale sous le signe du socialisme, du marxisme et de l'autogestion, il faut reconnaître que Parti pris s'insère dans une évolution idéologique intrinsèquement québécoise. C'est dans ce sens, d'ailleurs,

16. Pierre Saucier, Le socialisme réformiste ou révolutionnaire, dans Maintenant, no. 35, nov. 1964, p. 349.

qu'après une première période iconoclaste¹⁷, les partipristes se sont consciemment cherché des aînés et se sont reconnu des précurseurs idéologiques québécois. Cette démarche est double: dans un premier temps ils font preuve, à l'occasion, de compréhension à l'égard de la génération précédente. C'est ainsi que Chamberland peut apprécier, dès le cinquième numéro, les bonnes volontés et les actions louables du parti libéral¹⁸, et que Maheu, à la fin de la première année, peut citer la thèse agriculturiste de Gérard Fillion, non pas pour s'en moquer - ce qui eut été facile - mais pour montrer la distance que ces hommes ont dû parcourir¹⁹. Dans un deuxième temps, les partipristes expriment leur admiration pour certains membres de cette génération et se réclament d'eux. Au moment de l'annonce de fusionnement du Mouvement de Libération Populaire

17. Fureur iconoclaste qu'il ne faudrait pas exagérer d'ailleurs, même si, surtout dans sa première année, Parti pris s'acharne véritablement contre les rédacteurs de Cité Libre. Dès le premier numéro de la revue, sous la morgue de Maheu perce la reconnaissance que les citélibristes avaient, eux aussi en leur temps, selon leurs moyens, tenté une même aventure éprise d'idéal. A noter, d'ailleurs, l'aveu de filiation: "...nos pères, par exemple, les gens de Cité Libre, étaient eux aussi partis d'une certaine révolte moins radicale que la nôtre, mais révolte tout de même; mais ils avaient trouvé à leur volonté d'opposition l'objet rêvé, le providentiel Duplessis, et ils étaient devenus la loyale Opposition de sa Majesté: la société avait utilisé leur révolte, ils avaient pris leur place, jouaient leur rôle dans le bon fonctionnement des institutions. Une fois le glorieux épouvantail décédé, ils se retrouvèrent, à leur grande surprise, au pouvoir." (P. Maheu, De la révolte à la révolution, I, 1, oct. 1963, p. 12-13.) Dans ce même numéro figuraient des articles de deux "vieux", Jacques Ferron et Pierre Vadeboncoeur, signe évident que Parti pris se reconnaissait des maîtres et que ceux-ci acceptaient des disciples.

18. P. Chamberland, Les contradictions de la révolution tranquille, I, 5, fév. 1964, p. 6-29.

19. P. Maheu, L'oedipe colonial, I, 9-10-11, été 1964, p. 22-23.

et du Parti Socialiste du Québec, Pierre Maheu reconnaît que dans ce parti il y a des hommes d'une autre génération qui "ont mené une vie de lutte et non de démission; ils ne font pas plus partie de la génération démissionnaire des ralliés au régime que nous ne faisons partie de la génération Pepsi"²⁰. Cette même attitude est manifeste lorsque Gérald Godin explique pourquoi les éditions Parti pris ont décidé de publier les Carnets politiques du militant libéral Jean-Marie Nadeau, inaugurant la collection "Aspects" avec ce livre qui n'a rien d'incendiaire:

Pour avoir jeté sur les milieux politiques de l'époque un oeil chargé d'humour et de cruauté, Jean-Marie Nadeau incarne en quelque sorte l'étape de développement intellectuel qui précède immédiatement celle que Parti pris devait incarner quelques années plus tard.(...)

Il y a là de quoi ne pas désespérer du passé. L'avenir a beau être riche de tout ce qu'on veut y mettre, on aime constater qu'il y a des racines.(...) C'est pour toutes ces raisons que les Carnets politiques de Jean-Marie Nadeau ne pouvaient être publiés mieux qu'à Parti pris: chez nous seulement, toute la portée révolutionnaire des réflexions de Jean-Marie Nadeau pouvait retrouver son sens et se trouver investie d'une nouvelle jeunesse.²¹

Dans ce même numéro, Godin, malgré une critique assez dure de L'autorité du peuple de Pierre Vadeboncoeur, revendique l'homme comme un des maîtres de Parti pris:

... il est unique dans sa propre génération et il est le seul de nos aînés que nous puissions à la fois reconnaître comme un des nôtres et un de nos maîtres à penser.²²

20. Id./P.P., Editorial. Pour un parti des travailleurs québécois, III, 9, avril 1966, p. 7.

21. G. Godin, Les livres (2), III, 7, fév. 1966, p. 57-59.

22. G. Godin, Les livres (1), III, 7, fév. 1966, p. 55-56.

Dès le cinquième numéro de la revue, Jean-Marc Pôtte avait exprimé l'admiration des partipristes pour Vadeboncoeur. André Major lui avait imposé la lecture de La ligne du risque et, pour Pôtte, ce fut la grande découverte. (Les livres (2), I, 5, fév. 1964, p.51.)

Malheureusement, les autres membres de cette génération, Pelletier et Trudeau en tête, "ont tout simplement été déloyaux sur ce plan avec les jeunes lecteurs du Cité Libre d'il y a quelques années (...); ils ont opté contre la jeunesse, l'histoire, l'avenir"²³.

Cette récupération de certains aînés isolés indique clairement la volonté des rédacteurs de Parti pris de situer leur action dans un processus historique. D'autres avant eux, peu nombreux, avaient tenté certains efforts ou avaient manifesté, par leur engagement, leur refus de la situation québécoise. Voici maintenant que ces luttes fragmentaires culminent dans le combat de toute une génération²⁴. D'ailleurs cette nouvelle génération impatiente et lucide ne fait que renouer avec les luttes dont Parti pris a fêté le centrentenaire en 1967. Il y avait eu d'autres générations révolutionnaires au Québec: les patriotes de 1837, les signataires du Refus global (de là un numéro spécial de la revue intitulé: Refus global pas mort)²⁵.

23. Loc.cit.

24. A vrai dire, les partipristes, quant ils dépassent l'invective de Cité Libre, s'acceptent comme la deuxième génération qui conteste globalement l'être-au-monde québécois: "En effet, notre pays traverse, depuis la fin de la guerre et le Refus Global, sa crise d'adolescence. J'ai tenté de montrer plus haut comment la génération qui nous précède avait vécu le premier moment de cette crise, la révolte contre le Père, et s'était arrêtée là. (...) Aujourd'hui se déroule la seconde phase de cette crise d'adolescence. Et c'est à notre génération qu'il appartiendra de la mener à terme, de faire accéder le Québec à sa maturité." (P. Maheu, L'oedipe colonial, I, 9-10-11, été 1964, p. 28-29.)

25. III, 9, avril 1966.

Il y a donc une histoire de la gauche au Québec, une histoire qu'on peut retracer jusqu'au début du XIX^e siècle, avec les Républicains de 1820-1840; Parti pris est un moment important de cette histoire et son apport y est considérable.

Dans une thèse fort intéressante²⁶, Denis Monière a tracé le développement de la pensée de gauche au Québec à travers Cité Libre, Socialisme et Parti pris. La personnalité propre de chacune des revues est assez bien marquée: Cité Libre d'abord, qui, de 1950 à 1966 a compté 89 numéros, était formée d'une gauche qui se définissait surtout par son rôle d'opposition au monolithisme idéologique du Québec et qui était issue des milieux conscients et contestataires du temps: le mouvement syndical, les mouvements d'action catholique et, à un degré moindre, les universités; Socialisme qui, de 1964 à 1969, a produit 19 numéros, était formée surtout d'universitaires qui donnèrent à leur revue un caractère assez net d'analyse scientifique et de sobriété; Parti pris enfin, dans ses 53 numéros parus entre 1963 et 1968, préparés par des écrivains et des universitaires mais dont la plupart étaient étudiants, se présentait comme une revue de gauche radicale, une revue d'analyse mais aussi de combat. Monière se livre à une analyse quantitative comparative des trois revues, faisant un dépouillement par paragraphe (ramenant chaque paragraphe à un thème), et, après avoir dégagé 32 thèmes dominants dans chacune des revues, note le traitement favorable (+) ou défavorable (-) des thèmes. Il en arrive ainsi à établir une sorte

26. Denis Monière, Le développement de la pensée de gauche au Québec à travers trois revues: Cité Libre, Socialisme et Parti pris, thèse de M.A. (Sciences politiques), Université d'Ottawa, 1970.

de hiérarchie des thèmes selon leur fréquence d'apparition et à délimiter de façon globale les lignes de force de chacune des revues. Pour Parti pris cela donne, pour un nombre total de 2710 thèmes, le schéma suivant:

Révolution	+355	Liberté	+70
Colonialisme	-340	Lutte des classes	+68
Socialisme	+206	Prolétariat	+52
Indépendance	+198	Démocratie	+50
Capitalisme	-195	Autogestion	+48
Bourgeoisie	-147	Racisme	-23
Syndicalisme	+146	Religion	-23
Cléricalisme	-86	Etat	+19
Laïcisme	+77	etc.	

Par comparaison, l'on trouve dans Cité Libre, pour 2843 thèmes, la fréquence suivante:

Liberté	+270	Colonialisme	-144
Démocratie	+173	Syndicalisme	+141
Religion	+154	Capitalisme	-119
Cléricalisme	-150	etc.	

et pour Socialisme, sur un total de 2323 thèmes:

Syndicalisme	+350	Révolution	+125
Socialisme	+231	Etat	+97
Capitalisme	-197	etc.	
Colonialisme	-133		

Ces chiffres, en eux-mêmes, sont assez relatifs et il n'est pas du tout certain que d'autres personnes faisant le même travail arriveraient exactement aux mêmes résultats: il n'est pas toujours facile de réduire un paragraphe à un thème. Monière serait le premier à en convenir et il s'attarde assez longuement, d'ailleurs, sur des considérations méthodologiques qui rassurent sur le sérieux de son travail et la validité de ses résultats. Il en tire la conclusion suivante:

Contrairement à Cité Libre, qui était axée sur des valeurs et Socialisme, sur le syndicalisme, Parti pris propose et présente comme déterminant de sa pensée un mode d'action.²⁷

27. Denis Monière, op.cit., p. 57

Ce mode d'action est évidemment la révolution, comme réponse à une situation coloniale.

L'originalité véritable de Parti pris dans le monde des revues politico-culturelles québécoises, n'est pas de s'être livré à une analyse démystificatrice ni même à une critique radicale de l'aliénation québécoise, mais bien d'avoir refusé au départ et constamment tout réformisme, tout progressisme patient et raisonnable et d'avoir réclamé la transformation brutale et intégrale de la réalité québécoise. Certes, c'est avec raison que l'image d'Orphée revient constamment dans la revue: la dénonciation du mal-vivre québécois à laquelle elle se livre se veut systématique et est impitoyable, constituant une véritable descente aux enfers pour y répertorier les monstres à terrasser. Cette cohérence d'intention et de visée dont on trouve peu d'exemples au Québec, nous impressionne encore aujourd'hui. Il est vrai aussi que le lien qu'elle établit entre l'indépendance, le socialisme et le laïcisme, et l'articulation de ceux-ci comme le triple objectif d'une revue de combat constitue une contribution capitale à l'histoire de la pensée québécoise. Mais, outre que, pris isolément, ces thèmes étaient là avant Parti pris, il y a aussi le fait que ce triple objectif ne constitue pas vraiment, dans l'esprit des rédacteurs de la revue et malgré leurs prétentions, les trois facettes d'égale importance d'une seule et même libération à conquérir et ainsi les trois pôles de la réflexion de Parti pris. Dans la présentation du premier numéro, on affirme:

L'essentiel pour nous est de nous libérer de ceux qui, à l'intérieur comme à l'extérieur du Québec, nous dominent

économiquement et idéologiquement, et qui profitent de notre aliénation. L'indépendance n'est que l'un des aspects de la libération des Québécois par la révolution. Nous luttons pour un Etat libre, laïque et socialiste.²⁸

En réalité, la revue accorde beaucoup moins d'importance au laïcisme qu'à l'indépendance et au socialisme et, dans le processus de décolonisation, priorité à l'indépendance sur le socialisme. Par exemple, ce n'est qu'à partir du dixième numéro de la troisième année (mai 1966) que Pierre Maheu tiendra une chronique du laïcisme et, sauf pour un article assez substantiel de Yvon Dionne dans le quatrième numéro du volume I (janvier 1964) et un numéro intitulé Pour une laïcisation véritable (volume II, numéro 8, avril 1965), l'analyse du laïcisme ne se fera que dans la quatrième année d'existence de la revue et presque constamment par un seul rédacteur, Pierre Maheu. A ce déséquilibre révélateur, il faut ajouter que le laïcisme n'est même pas mentionné de façon explicite dans les deux manifestes (1964-1965 et 1965-1966) qui constituent, de par leur nature, les prises de position et les exposés doctrinaux les plus significatifs de la revue²⁹. Dans ces manifestes qui systématisent une pensée éparse dans l'ensemble des articles, le thème central est sans contredit la nécessité et la préparation adéquate de la révolution québécoise, et c'est là qu'il faut chercher la vérité de Parti pris:

28. Présentation, I, 1, oct. 1963, p. 4.

29. D'ailleurs, pour une revue marxiste-léniniste, l'attitude de Parti pris à l'égard de la religion est peu agressive et même passablement conciliante. La revue ne conteste pas réellement la religion comme valeur, elle n'affiche pas une véritable pensée athée. Elle vise la décléricatisation et la déconfessionnalisation du Québec pour que la religion soit une affaire personnelle dans un Etat laïc. (cf. P. Maheu, Notes pour une politisation, II, 1, sept. 1964, p. 49-50.)

Dès les premiers numéros, il devint évident que toute notre pensée tournait autour d'un maître-mot, qui revenait dans tous les titres: REVOLUTION.³⁰

Et non seulement dans les titres, bien que ceux-ci soient très éloquents: De la révolte à la révolution, Vers une révolution totale, Poème de l'anté-révolution, Chronique d'une révolution... et ce, dans le seul premier numéro. Et, dans les suivants: La révolution et la morale, Aliénation culturelle et révolution nationale, Pour une littérature révolutionnaire... On se demande alors à qui Paul Chamberland s'adresse lorsqu'il dit, dès le deuxième numéro: "Tout le monde parle un peu facilement de révolution"³¹. Sans doute s'agissait-il d'un début d'auto-critique qui sera poursuivie dans le premier manifeste où Parti pris admettra une certaine difficulté à donner un contenu précis à ce mot et s'accusera d'avoir laissé la presse et le contexte politique de l'heure le réduire fortement à une seule dimension: le séparatisme. En réalité, c'est là un excès de rigueur. Si les partipristes n'arrivaient pas tellement, la première année, à faire ressortir les aspects sociaux et politiques de la révolution, ils en avaient néanmoins dégagé les racines psychologiques ou spirituelles dans l'article de Pierre Maheu, De la révolte à la révolution³², et les fondements métaphysiques dans l'article de Paul Chamberland, Aliénation culturelle et révolution nationale³³. Ils avaient aussi répété à plusieurs reprises que

30. Manifeste 64-65, II, 1, sept. 1964, p. 2.

31. P. Chamberland, Aliénation culturelle et révolution nationale, I, 2, nov. 1963, p. 14.

32. I, 1, oct. 1963, p. 5-17.

33. I, 2, nov. 1963, p. 10-22.

la première étape de la lutte révolutionnaire était une entreprise de démystification, de critique de la vie quotidienne québécoise, pour d'abord saisir les conditions objectives de l'oppression et l'étendue de la colonisation et ainsi percevoir les moyens efficaces de les détruire.

Le premier manifeste reconnaît malgré tout le romantisme des rédacteurs:

nous sommes fascinés et enthousiasmés par l'idée de révolution, parce que nous en sentons la nécessité objective, mais nous n'avons pas les moyens concrets de la faire, et jusqu'ici nous n'avons pas travaillé sérieusement à nous les donner.³⁴

et essaie d'y porter remède. Dans sa première partie, il est lecture de la situation, à la fois dans sa genèse et dans ses manifestations contemporaines les plus révélatrices, pour en arriver à la conclusion que la conjoncture est objectivement pré-révolutionnaire mais que la révolution véritable ne pourra se faire que par un travail "long et ardu" (p. 15) de préparation. De là les "tâches concrètes" (p. 15) qu'assigne Parti pris à la gauche québécoise. Plutôt que de poser abstraitement des buts lointains, il s'agit maintenant de créer immédiatement "un véritable Parti populaire révolutionnaire et socialiste" (p. 15) et pour cela de se livrer à un triple travail: d'étude, afin de constituer un centre de recherches et d'information révolutionnaires qui mettra à la disposition des militants des informations sur le Québec et sur les expériences révolutionnaires, heureuses et malheureuses, ailleurs; d'éducation popu-

34. Manifeste 64-65, II, 1, sept. 1964, p. 9. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

laire, afin d'orienter et de politiser le mécontentement populaire en le "conscientisant"; d'encadrement, afin de créer des cellules de militants et ainsi bien structurer la lutte. De façon plus précise, Parti pris annonce que l'équipe de la revue loge dans un nouveau local et qu'un club Parti pris s'y réunira³⁵. La gauche québécoise aura donc maintenant un lieu de rencontre et de formation. Les éditions publieront "surtout" du matériel de travail révolutionnaire et deviendront "une maison d'éditions qui se consacre à l'éducation politique populaire" (p. 17)³⁶. La revue dépassera maintenant "l'abstraction et l'idéologie dans les études" (p. 17) pour devenir un instrument de travail. Le manifeste se termine par un appel aux camarades, hommes décidés, courageux, persévérants, et un peu fous, car la tâche est immense.

Les projets révolutionnaires de Parti pris ne resteront pas lettre morte. Le manifeste 1965-1966 constate: "Durant cette année, il y a eu du bon travail de fait"³⁷ et signale que ce ne sont plus quelques rédacteurs de revue qui signent ce manifeste, mais "un mouvement politique organisé et actif" (p. 2). En effet, le Club Parti pris est devenu, après des alliances avec Révolution Québécoise, le Groupe d'Action Populaire et La Ligue Ouvrière Socialiste, le Mouvement de Libération Populaire, co-signataire du manifeste avec la revue. De nouveau il y a

35. Ce nouveau local et la formation d'un club Parti pris étaient déjà annoncés sur la couverture du numéro de l'été 1964.

36. Sur les divers projets des Editions Parti pris, voir notre quatrième partie.

37. Manifeste 1965-1966, III, 1, août-sept. 1965, p. 3. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

analyse de la situation et des forces en présence dans ce pays colonisé qu'est le Québec. Cette situation est perçue comme étant pré-révolutionnaire, pouvant devenir révolutionnaire assez rapidement car il y a mécontentement populaire croissant et volonté de changement en profondeur comme en témoignent l'apparition de mouvements nouveaux et l'engagement de nombreux intellectuels; face à cela, les hésitations du pouvoir peuvent facilement entraîner un état de crise où, de latente, la révolution deviendrait actuelle. Pour que la prise du pouvoir par les travailleurs et le renversement de l'ordre établi se produisent, le manifeste reconnaît qu'il faut la conjoncture d'un certain nombre de conditions. Il s'attache à les dégager, pour que les militants puissent en hâter l'apparition. Le mot d'ordre pour l'année: "ORGANISATION DE L'AVANT-GARDE EN VUE DE CREER LE PARTI REVOLUTIONNAIRE, INSTRUMENT DE LA PRISE DU POUVOIR" (p.34, majuscules dans le texte). Ce parti projeté est longuement décrit, dans ses diverses caractéristiques, ses méthodes de lutte et ses formes d'organisation qui toutes concourent au même but: permettre "aux classes travailleuses, avec l'appui de l'avant-garde révolutionnaire, de renverser un jour l'ordre établi" (p. 40). Le M.L.P. verra donc à former les militants de ce futur parti et à préparer le terrain par un travail d'agitation, de propagande, d'éducation politique, d'encadrement et de noyautage.

Si, dans le deuxième manifeste comme dans le premier, le parti révolutionnaire est encore à venir, donc à l'état de projet, il y a néanmoins une plus grande assurance quant à son actualisation. Il se dégage du deuxième manifeste, de par son ton et la multiplicité de ses détails, une impression d'urgence et de vingt-troisième heure qui cherche à entraîner l'adhésion

ou à semer la frousse³⁸. Il est évident que les rédacteurs ont la conviction, malgré leurs affirmations d'une longue lutte à entreprendre, que la révolution est à se préparer concrètement et que le mouvement de l'histoire pourrait s'accélérer brusquement. De là l'urgence de l'engagement et la répétition très significative des "maintenant" en conclusion: "Maintenant, rien ne saura arrêter [les travailleurs]... (...) C'est maintenant l'heure de nous mettre au travail... (...) Car maintenant il ne saurait y avoir de demi-mesures... Maintenant la lutte est entreprise..." (p. 41)

Il s'agit là du dernier manifeste de la revue. Le manifeste, pour Parti pris, est essentiellement annuel, temporaire, ce qui explique la qualification annuelle du titre. Par contre, il a une importance très grande car il est "à la fois un instrument pour les militants, et une déclaration publique d'intentions" (p. 3). Les rédacteurs reconnaissent qu'"il [les] engage, de la façon la plus concrète" (p. 3). Faut-il voir dans l'absence d'autres manifestes le refus de la revue de se prononcer sans hésitation et d'édicter des mots d'ordre face à une réalité trop complexe? L'éditorial que signe Paul Chamberland au début de la quatrième année et qui est une manière de manifeste par son aveu d'une prise de conscience collective et par l'indication d'une

38. Il y a constamment, chez les rédacteurs de la revue, conscience de soi produite par le regard de "l'ennemi". Cela peut être taxé de goût du scandale et il est certain que les partipristes le cultivaient; mais en plus du plaisir ressenti à faire peur aux bourgeois, il y a stratégie révolutionnaire. Si le système se laisse abuser, il y aura crispation et durcissement, donc répression, ce qui peut provoquer une situation révolutionnaire.

réorientation majeure de la revue, le laisse entendre³⁹. La revue devient maintenant un instrument théorique et se refuse à formuler des "que faire". Elle veut se limiter à sa fonction spécifique qui est d'édifier "la théorie du socialisme décolonisateur comme théorie de la transformation révolutionnaire du Québec" (p. 7). Cela n'est pas reculer sur le plan de la lutte révolutionnaire mais reconnaître que pour une revue - instrument intellectuel de combat - la véritable efficacité révolutionnaire consiste à faire preuve de rigueur intellectuelle... La théorie reste à édifier et c'est aux mouvements politiques de gauche, non à la revue, de définir les diverses stratégies. Chamberland se livre donc à une autocritique sévère, mais sans renier ce passé pour autant:

La transformation révolutionnaire du Québec, selon tous ses aspects, demeure la raison d'être d'un PARTI PRIS certain. Nous le redisons pour décourager d'avance tout amateur de mauvaises surprises. Mais il ne suffit pas de crier révolution pour que révolution soit. C'est peut-être bête à dire, mais, pour qui ce mot n'est pas une clause de style, ce genre de constatation est, en vérité, fort pénible à assumer. Si, dès les premiers instants de notre entreprise, nous savions bien que la révolution "n'était pas pour demain", nous n'en vivions pas moins dans l'attente plus ou moins obscure d'un cataclysme historique. Sans doute était-ce le fait d'un romantisme inévitable! Nous convenons de ces limites sans nulle honte. D'autant plus qu'il s'agit là de limites restreignant précisément l'idée, la chose révolutionnaire. Parti pris s'est refroidi? Parfaitement. Mais, si nous refroidir c'est substituer efficacement à une notion de la révolution de style catastrophique celle d'un processus historico-social infiniment complexe, nous ne nous estimons pas engagés sur la voie d'un recul. Au contraire, nous nous croyons un peu mieux préparés à faire que, selon les moyens dont nous disposons, le Québec subisse la métamorphose qui l'accomplisse. (p. 3)

39. P. Chamberland, Exigences théoriques d'un combat politique, IV, 1, sept-oct. 1966. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

Cette nouvelle pratique théorique, véritable pratique ainsi que l'explique Chamberland à l'aide d'Althusser (p. 10), implique logiquement l'inutilité d'autres manifestes jusqu'à ce que la théorie ait été élaborée. D'ailleurs, ce que Chamberland ne mentionne guère, et qui pèse peut-être plus lourd dans la balance, est que la situation n'a pas changé depuis le dernier manifeste et même, à la rigueur, depuis le premier. Un manifeste aurait à faire état de la même conjoncture, des mêmes forces en présence et du même travail à effectuer. Ce que la revue admittra, un an et demi plus tard, en mars 1968, en publiant des extraits de son manifeste 1964-1965. A presque quatre ans d'intervalle, les mêmes questions se posent, que Parti pris hésite maintenant, devant l'échec du M.L.P., à trancher de la même façon. La solution est-elle pour la gauche de lutter au sein du parti de René Lévesque, le Mouvement Souveraineté-Association, parti de l'indépendance bourgeoise? La revue refuse d'opter et se contente "de verser ce document au dossier"⁴⁰.

Tout se passe donc comme si les enjeux définis par Parti pris dès la fin de sa première année d'existence étaient, pour la gauche québécoise, quasi insolubles. Les idées de la revue sur le socialisme, l'indépendance et le laïcisme étaient devenues presque de consommation courante, mais l'objectif d'une union de l'avant-garde intellectuelle avec les travailleurs pour effectuer une transformation radicale de la société québécoise ne semblait pas pouvoir se réaliser et ni les rédacteurs de la revue ni la gauche révolutionnaire québécoise en général ne

40. Document Manifeste 1964-65, V, 6, mars 1968, p. 37.

pouvaient s'entendre sur ce célèbre appui stratégique à la bourgeoisie nationaliste, surtout après que cette bourgeoisie se fut constituée en parti politique cohérent. Il y avait peut-être nécessité d'une révolution, mais "le caractère même du processus révolutionnaire rest[ait] hautement problématique"⁴¹.

C'est aux prises avec ce problème que Parti pris s'effondrera; disparition, en somme, inévitable.

La revue a incarné l'aile la plus radicale de la gauche québécoise dans les années 1960. A un moment charnière de l'histoire du Québec, elle a non seulement exprimé les exigences de la gauche avec force et, occasionnellement, avec brio, mais aussi avec intransigeance, les portant à leur aboutissement logique: la révolution. Cet aboutissement était précisément cela: le point terminal d'une évolution idéologique essentiellement québécoise. Certes, cette gauche avait pris son bien là où elle le trouvait, mais elle se faisait rigueur de tirer ses conclusions à partir d'une lecture de la situation québécoise. Que pour Parti pris l'hypothèse fulgurante d'une situation coloniale ait précédé l'analyse de la situation comme telle importe peu; toute hypothèse est fondée sur une observation antérieure: dans le cas des partipristes, le vécu québécois. D'ailleurs, l'exemple de certains aînés qui avaient perçu plus confusément ou partiellement seulement ce colonialisme était là pour confirmer ce qui au départ n'était qu'intuition. Parti pris fut donc une revue révolutionnaire, diffusant une idéologie qui se voulait réponse totalisatrice à une situation elle-même globale.

41. P. Chamberland, Exigences théoriques d'un combat politique, p. 9.

CHAPITRE II

SOURCES IDEOLOGIQUES DE PARTI PRIS

Parti pris est donc profondément enraciné en terre québécoise, et les influences idéologiques de l'extérieur qu'il subit sont essentiellement des adjuvants à des préoccupations et à une évolution proprement québécoises. Ce qui n'empêche aucunement la revue de s'exprimer et de dévoiler la réalité avec un vocabulaire et selon une problématique en majeure partie empruntés à ces sources idéologiques venues de l'extérieur. Il n'y a là aucune contradiction. Tout en se sentant très lié à l'évolution idéologique du Québec, Parti pris, dès le départ, s'est situé dans l'axe des trois courants idéologiques les plus importants de son temps: le marxisme, le socialisme décolonisateur et l'existentialisme sartrien.

En octobre 1963, il y avait cent quinze ans depuis l'appel de Marx et Engels aux prolétaires de tous les pays. Appel lancé au nom d'un groupuscule mais dont il était facile de mesurer l'efficacité: la moitié de l'humanité encadrée par un régime politique marxiste et l'autre moitié profondément nourrie de la pensée marxiste, même à son insu. "Jamais dans l'histoire

de l'humanité, penseur[n'avait eu]une efficience comparable."¹
 En 1963 aussi, la face de l'univers changeait quotidiennement sous la poussée des luttes de libération, surtout sur le continent africain que les grandes puissances s'étaient allégrement divisé moins d'un siècle auparavant (à la Conférence de Berlin, 1884). Ces luttes décolonisatrices, d'ailleurs, étaient inséparables du marxisme, non seulement parce qu'elles se faisaient contre l'impérialisme capitaliste, rapprochant ainsi ces peuples de tous les prolétaires en armes, mais surtout parce que le marxisme, pour les peuples en lutte, était l'école d'énergie par excellence. A la fois programme politique raisonné et précis et mystique entraînante, l'humanisme marxiste, selon le mot de Berque, dote les peuples du Tiers-Monde "d'un symbole de l'homme se reconstruisant"². De là sa force et son emprise, et sa présence au sein de toutes les luttes du siècle.

Présence qui est aussi celle de Sartre, depuis les années de la Résistance française. L'existentialisme sartrien a ainsi forcément des liens étroits avec ces deux courants idéologiques. Au moment de la fondation de Parti pris, Sartre a - avec quelques années de retard - une influence considérable au Québec: la jeunesse d'ici découvre Malraux, Sartre et Camus. Or Sartre, depuis le début des Temps Modernes en 1945, mais surtout depuis qu'il a écrit Orphée noir, la magistrale préface de l'anthologie pré-

1. Robert Mandrou, Introduction, Manifeste du Parti Communiste, Paris, Union Générale d'Éditions, (10/18), (1962), p. 5.

2. Jacques Berque, Dépossession du monde, Paris, Seuil, 1964, p. 34.

parée par L.S. Senghor en 1948 - début d'un long commerce qui le conduira à préfacer Memmi, Fanon, Lumumba - est, en France, la voix autorisée de la gauche "éclairée" face à la décolonisation. De même, les relations tendues mais suivies et fructueuses de Sartre avec le marxisme sont bien connues. C'est ainsi non seulement comme écrivain et philosophe d'une renommée incontestable que Sartre influence les partipristes; il leur arrive, intimement lié aux deux grandes idéologies libératrices du temps.

Les partipristes ont ouvertement affiché leurs sources idéologiques, les deux premières surtout, l'influence de Sartre étant plus subtile et plus difficile à arborer, alors que des concepts tels que "lutte des classes", "aliénation", "révolution", "colonisation" et "décolonisation" identifient de façon percutante un mouvement. Ils n'ont pas tous perçu ces sources de la même façon même s'il y a consensus sur l'essentiel, et il est intéressant de mettre en regard leurs différents témoignages. L'équipe initiale se sentait suffisamment homogène, ayant fait les mêmes découvertes - Fanon, Memmi, Berque - et se disant de formation sartrienne. Elle se réclame certes du marxisme-léninisme, mais pendant les deux premières années de la revue du moins, ce marxisme est des plus élémentaires. Jean-Marc Piotte, par exemple, dans l'Autocritique de Parti pris, dira que lui et ses compagnons sont "formés soit à l'école de Sartre soit à l'école du marxisme-léninisme"³; mais à la vérité, cette école, comme il le reconnaît lui-même et comme d'autres le diront après lui, n'avait formé que "d'excellents vulgarisateurs, d'excellents

3. II, 1, sept. 1964, p. 36.

pamphlétaires"; d'ailleurs, quand il s'attache à préciser vraiment ces influences, il insiste surtout sur les conceptions de Memmi, Fanon et Berque qui ont servi à l'analyse de la réalité québécoise. André Major ne relève que le socialisme décolonisateur comme source idéologique marquante, puisque les partipristes y avaient décelé "la nature exacte de leur aliénation"⁴. André Brochu, quant à lui, insiste surtout sur l'influence de Sartre:

la problématique sartrienne nous a passablement marqués. Sartre fut peut-être pour nous ce que Maritain avait été pour les rédacteurs de La Relève.⁵

Gabriel Gagnon, qui est entré à la revue comme co-directeur au début de sa quatrième année, reconnaît à partir de ce moment "trois groupes idéologiques assez égaux" au sein de la revue. Les "anciens fondateurs, dont Pierre Maheu et Paul Chamberland [pourtant en France à partir de ce moment], plus littéraires que politiques, plus nationalistes que socialistes, déjà influencés par la nouvelle culture venue du sud... optaient plutôt pour une revue culturelle, plus existentialiste que marxiste ..."; Jean-Marc Piotte, Gérald Godin et lui formaient un autre groupe, "plus soucieux d'action politique concrète... plus près du socialisme et du syndicalisme"; finalement, il y avait une "troisième force, plus homogène, gravitant autour de Luc Racine" qui se voulait d'un marxisme beaucoup plus rigoureux⁶.

Ce dernier témoignage, qui continue en évoquant l'opposition irrémédiable entre factions et les luttes intestines sérieuses, surtout dans la dernière année de la revue, nous

4. André Major, Un long détour, dans La barre du jour, op.cit., p. 39.

5. André Brochu, ibid., p. 26.

6. Gabriel Gagnon, ibid., p. 74-75.

montre jusqu'à quel point les partipristes avaient de la difficulté à fondre ensemble leurs différentes sources idéologiques. Racine, qui était entré à Parti pris en même temps que Gagnon, parle, dans ce même numéro de La barre du jour, d'oscillation périodique "entre un cadre d'analyse fondé sur la problématique de la décolonisation et un autre schème de référence inspiré du marxisme (et des luttes de libération nationale)"⁷, comme s'il y avait forcément incompatibilité entre les deux. Tous ces témoignages toutefois, reconnaissent les mêmes sources idéologiques, même s'il n'y a pas toujours accord sur l'importance relative de l'une ou de l'autre.

Presque tous ces témoignages aussi insistent soit sur les difficultés d'acclimatation de ces schèmes de pensée, soit sur l'amateurisme des efforts tentés. Dès son premier numéro, Parti pris affirme l'importance de l'élaboration d'une pensée révolutionnaire proprement québécoise:

une pensée révolutionnaire ne peut pas se réduire à une théorie préfabriquée: c'est le groupe en fusion qui, en prenant conscience de soi, dépasse ses aliénations et définit ses aspirations, invente son avenir en se libérant de son passé.⁸

7. Luc Racine, *ibid.*, p. 81. Cette parenthèse de Racine rend sa phrase extrêmement ambiguë. Les deux éléments réunis par la conjonction sont redondants l'un par rapport à l'autre. C'est la décolonisation qui est lutte de libération nationale, non le marxisme. De fait, le marxisme, de par sa vocation internationale et ses prétentions universalistes, a toujours eu beaucoup de difficultés à se situer face aux particularismes de race et de nation et n'a épousé les luttes décolonisatrices, profondément nationalistes, qu'avec mauvaise conscience.

8. Pierre Maheu, De la révolte à la révolution, I, 1, oct. 1963, p. 16.

L'équipe était très consciente du danger des constructions mentales, séduisantes mais fallacieuses puisqu'elles ne conservent qu'un schéma simplifié des faits réels⁹. Mais de là à réussir ce qu'elle tentait, il y avait un pas énorme à franchir. Tout en reconnaissant ses limites et, souvent, ses échecs, Parti pris ne se prive donc pas de justifications. C'est surtout évident dans le premier numéro du volume II, qui fut l'occasion d'un retour critique sur la première année. Pierre Maheu y déclare: "La revue attînt rapidement un tirage et une influence que nous-mêmes n'avions pas prévu; nous nous retrouvâmes investis d'une responsabilité pour laquelle nous n'étions pas vraiment préparés."¹⁰ Dans le numéro suivant, Gerald Godin s'écrie: "Est-ce notre faute à nous s'il n'y a pas de tradition révolutionnaire au Québec et si nous sommes forcés de créer la méthode d'exploration de la société québécoise et les mots pour la décrire."¹¹

La revue s'est ainsi constamment sentie en deça des buts qu'elle poursuivait sur le plan du dévoilement critique de la réalité québécoise, sans pour autant se faire d'illusions sur la possibilité de fondre en son propre creuset les influences qu'elle a subies. La meilleure explicitation de cette tension se trouve sous la plume de Paul Chamberland qui, au début de la quatrième année, fait le bilan du travail accompli:

La revue s'est définie comme marxiste dès le départ: nous devons convenir qu'à nos déclarations de bonnes intentions n'a pas correspondu un marxisme très rigoureux. Par ailleurs, nous voulions former une théorie de la décolo-

9. Cf. Paul Chamberland, La révolution, c'est le peuple, I, 8, mai 1964, p. 6-7.

10. Pierre Maheu, Notes pour une politisation, II, 1, sept. 1964, p. 45.

11. Gerald Godin, Les exigences du frère dételle, II, 2, oct. 64, p. 60.

nisation québécoise; nous y avons partiellement réussi. Il nous aurait fallu découvrir et proposer la synthèse de deux perspectives majeures: la lutte des classes et la décolonisation, bref un socialisme décolonisateur. Telle est toujours l'exigence posée par nos prises de position. Il faut cependant reconnaître que pareille synthèse (qui, forcément, implique le dépassement des deux perspectives initiales) en est à ses premières ébauches à travers le monde. Il n'est pas étonnant qu'on n'y soit pas encore parvenu!¹²

Ici, toutefois, deux remarques s'imposent. La première à l'effet que Parti pris n'a pas toujours senti le besoin de faire consciemment la synthèse de ses influences idéologiques. En effet, à ses débuts, Parti pris concevait cette synthèse comme allant de soi: les différents articles de la revue sont un mélange - habile ou laborieux, selon le talent du rédacteur - de marxisme, d'existentialisme sartrien et de problématique décolonisatrice. Par exemple, l'article que Chamberland signait dans le deuxième numéro de la revue¹³ est une bonne illustration, personnelle et intelligente, des diverses influences qui ont marqué Parti pris, appliquées à une analyse de la situation québécoise. Le marxisme est évident dans la perception du révolutionnaire et de sa supériorité sur le révolté puisqu'il se perçoit comme un être social et qu'il connaît objectivement les conditions de l'oppression; évident aussi dans l'énonciation de certains "dogmes" marxistes, par exemple: "Toute idéologie reflète les structures économiques d'une société; elle influence

12. P. Chamberland, Editorial, Exigences théoriques d'un combat politique, IV, 1, sept.-oct. 1966, p. 6-7. Souligné dans le texte.

13. Id., Aliénation culturelle et révolution nationale, I, 2, nov. 1963, p. 10-22. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

à son tour l'évolution de cette société" (p. 21)¹⁴, et, de façon générale, par l'affirmation que seule une révolution peut mettre fin à l'aliénation et à l'oppression. La problématique décolonisatrice intervient alors pour insister sur l'aspect racial de cette oppression et pour préciser que la révolution au Québec sera forcément nationale. Finalement, l'influence de Sartre se révèle à travers un choix de termes et d'expressions et dans certaines analyses de détail qui vont jusqu'à la paraphrase. A titre d'exemple:

Chamberland:

Pour exister vraiment comme liberté et dépassement, l'homme doit dévoiler le monde, se faire exister dans des rapports concrets à l'être, dans des entreprises et des tâches historiques. (p.11)

Sartre:

Pour nous, le faire est révélateur de l'être... (...) Ainsi le monde et l'homme se révèlent par les entreprises. Et toutes les entreprises dont nous pouvons parler se réduisent à une seule: celle de faire l'histoire.¹⁵

14. C'est là une belle formulation du principe marxiste selon lequel entre l'infrastructure économique et les superstructures idéologiques, il y a action et réaction réciproques. Cf. F. Engels, lettre à Heinz Starkenburg du 25 janv. 1894: "Le développement politique, juridique, philosophique, religieux, littéraire, artistique, etc... repose sur le développement économique. Mais ils réagissent tous également les uns sur les autres, ainsi que sur la base économique. (...) ... il s'agit d'une action réciproque sur la base de la nécessité économique qui l'emporte toujours en dernière instance." Cf. surtout la lettre du même à Joseph Bloch du 21 sept. 1890, où il s'explique en détail là-dessus. (K. Marx, F. Engels, Etudes philosophiques, Paris, Editions Sociales, 1951, p. 136-138 et 128-130. Souligné dans le texte.)

15. Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature, Paris, Gallimard, 1948, (Coll. Idées), p. 286-7. Souligné dans le texte.

Chamberland:

La violence de l'opprimé vise à supprimer les liens, imposés par la violence qui l'asservissent à l'opprimeur. Ce "contre-racisme" ne peut être vécu que sous la forme d'un racisme... la vérité de ce contre-racisme réside justement dans la suppression de la situation "raciste". (p. 18)

Sartre:

Ce racisme antiraciste est le seul chemin qui puisse mener à l'abolition des différences de race. (...) ...le nègre, nous l'avons dit, se crée un racisme antiraciste. Il ne souhaite nullement dominer le monde: il veut l'abolition_{des} privilèges ethniques d'où qu'ils viennent...¹⁶

La deuxième remarque est à l'effet que lorsque Parti pris a perçu que ses sources idéologiques n'étaient pas nécessairement et absolument compatibles, certains rédacteurs ont senti que cela était peut-être heureux et qu'il ne fallait pas essayer de fondre ensemble différentes méthodes d'analyse. Le Québec était une réalité tellement complexe qu'il ne se comprenait qu'éclairé simultanément par différents foyers. C'est le cas de Pierre R. Desrosiers, dont la collaboration à Parti pris est très limitée (deux articles dans la quatrième année) mais extrêmement intéressante. C'est lui qui a le mieux expliqué cette attitude. Dans Le castor rouge¹⁷, il s'attache à dégager "la genèse et le développement de la pensée politique et sociale de Henri Bourassa". Mais Bourassa passe rapidement à l'arrière-plan et devient prétexte à l'analyse du groupe social et de la collectivité dont il incarne à merveille les ambiguïtés et les contradictions. Cette collectivité, selon Desrosiers, ne peut

16. Id., Orphée noir, préface à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française par Léopold Sédar Senghor, Paris, P.U.F., p. xiv et xl.

17. Pierre R. Desrosiers, Le castor rouge, IV, 9-10-11-12, mai-août 1967, p. 146-164.

se comprendre qu'éclairée par un double foyer: le marxisme et la problématique décolonisatrice:

Il semble donc que les deux types d'approche à cette période historique doivent eux aussi coexister au plan de l'analyse. La réalité québécoise ressemble à cette conscience sartrienne qui, au moment où on croit la saisir, renvoie à autrui. Dès l'instant où le Québec est appréhendé comme société de type occidental, nous sommes renvoyés aux schémas de la colonisation; dès que nous voulons appréhender la totalité québécoise selon ces schémas, la réalité nous rappelle la persistance d'une conscience occidentale des valeurs. Tenir simultanément et à chaque instant les deux bouts de la chaîne est désormais essentiel. (p. 161)

Le grand intérêt de cet article est donc de réaliser une jonction subtile des sources idéologiques sans les fondre: deux heuristiques qui coexistent dans leur objet. Dans Parti pris, ainsi que le soulignait Luc Racine, la perception du Québec est, soit marxiste (surtout pour l'étude de la période contemporaine et quand il s'agit de définir le projet québécois), soit inspirée de la problématique coloniale (surtout pour les études historiques). La jonction entre les deux perceptions se fait, soit par mode additif (à l'exploitation prolétarienne s'ajoute l'exploitation coloniale...), soit par des schématisations qui sont réductrices de l'objet étudié (au Québec, les races sont des classes sociales...). Desrosiers a le mérite de tenter une jonction qui soit essentiellement dialectique, et plus fidèle à la réalité.

On le voit, tout n'est pas de se réclamer de certaines idéologies: le plus difficile est de s'en faire des outils conceptuels, des instruments d'analyse, pour que l'idéologie soit plus qu'un langage ou qu'un "mauvais habit" dont on cherche à

revêtir le Québec¹⁸. Parti pris a connu certaines difficultés en voulant fondre ensemble ses diverses sources idéologiques pour élaborer ainsi une pensée québécoise originale. Cela, ses rédacteurs le reconnaissent et ils affirment même ne pas y être arrivés. Mais il importe d'aller au-delà de leurs déclarations et d'examiner, dans leurs articles, si ces sources, prises isolément, ont été bien comprises et bien assimilées. Il importe aussi, avant d'analyser l'exploitation littéraire des influences subies, de discuter cette exploitation. Il ne s'agit pas ici de remplacer le philosophe ou le politicologue et de déterminer l'orthodoxie marxiste ou existentialiste de Parti pris. Mais une brève description de ce marxisme particulier, par exemple, nous permettra certainement de voir plus clair dans le domaine littéraire en établissant certaines lignes de force... ou de faiblesse.

Il faut d'abord tenter une hiérarchisation des sources idéologiques de la revue. Si ses rédacteurs ont volontiers reconnu l'influence de Sartre et ont marqué leurs dettes à l'égard des trois pontifes de la décolonisation, jamais la revue par contre ne s'est dite existentialiste ou fanonienne. Il n'y avait qu'une façon, globale et significative, de la caractériser: elle était marxiste-léniniste. Certains rédacteurs se sont perçus comme existentialistes sartriens (Brochu surtout),

18. "Le Québec, qu'on le prenne de tous bords, tous côtés, c'est une difficulté intellectuelle, une entité qu'on ne retrouve pas dans les livres de définitions. Si l'on cherche à l'en revêtir de force chez les grands tailleurs reconnus, tel Maurras, tels Memmi et Fanon, il est mal fagoté..." (Jacques Ferron, Du fond mon arrière-cuisine, op. cit., p. 85.)

d'autres, à certains moments (assez éphémères), se sont réclamés d'un idéologue (Major de Fanon et de sa violence, Chamberland de Berque et de sa recherche du fondamental), mais la revue était marxiste. Tout se passe comme si Parti pris, sans qu'il y soit aucunement fait référence, reprenait les catégories de Sartre et faisait du marxisme "le Savoir", y voyait la philosophie de notre temps, alors que l'existentialisme et le socialisme décolonisateur étaient des "idéologies" qui s'étaient développées 'en marge du marxisme et non pas contre lui", constituaient des prolongements ou plutôt des systèmes parasites qui tentaient de se dissoudre dans le Savoir et qui y arriveraient un jour¹⁹.

C'est pourquoi les références au marxisme sont innombrables, écrasantes, si on les compare aux références à Sartre et même à Fanon, Berque et Memmi. La découverte de ces trois derniers est incontestablement à l'origine du mouvement Parti pris. Elle a permis aux partipristes leur première formulation du mal-vivre québécois. C'est par Fanon que Major vient à Parti pris²⁰; c'est par Sartre que Chamberland en vient à s'intéresser au quotidien québécois²¹; c'est à travers Memmi que les

19. J.P. Sartre, Questions de méthode, Paris, Gallimard, (Coll. Idées), 1960, p. 14. (Cf. également l'ensemble du premier chapitre: Marxisme et existentialisme.)

20. André Major, Les damnés de la terre et nous, dans La Revue socialiste, no. 6, automne 1962, p. 45-47. Cet article porte comme sous-titre: "La bible de la décolonisation telle que vue par un représentant de la nouvelle jeunesse indépendantiste et socialiste du Québec". Major annonce qu'il va tirer les idées essentielles de Fanon et essayer "selon la dialectique la plus rigoureuse, de montrer que la situation qui les a suscitées est semblable en plusieurs points à la nôtre". Tout cela en deux pages!

21. P. Chamberland, Philosophie et quotidienneté, dans Essais philosophiques, Montréal, A.G.E.U.M., 1963, (Cahiers de l'AGEUM, no 9), p. 9-22. L'influence de Sartre est très marquée dans ce travail.

partipristes se voient objectivement pour la première fois comme êtres colonisés. Mais ce sont là intuitions génétiques, hypothèses heuristiques. C'est dans la voie du marxisme que Parti pris creusera toujours davantage.

En effet, l'influence tangible de Sartre ne se fait vraiment sentir que dans le domaine littéraire, ainsi que nous aurons l'occasion de le voir. Certes, il est à l'origine de certaines analyses de détail, d'un certain vocabulaire, ainsi que l'aperçu d'un article de Chamberland l'a révélé. Les exemples en sont nombreux, surtout la première année. Quand Pierre Maheu, dans le premier numéro de la revue²², fonde Parti pris et la jeunesse qu'il représente comme groupe-sujet et dresse celui-ci en face des autres, d'un groupe-objet, refusant ainsi d'être défini par le regard d'autrui, et quand il affirme que le groupe se définira par son projet, inventera son avenir en se libérant de son passé, il emprunte là une problématique et un langage sartriens.

De même, le socialisme décolonisateur fournit surtout un pôle d'identification et un langage marqué, comme Chamberland le constate, "au coin d'une certaine rhétorique"²³. Cela était inévitable, étant donné l'enthousiasme des débuts, l'ardeur de néophytes qui découvrent en même temps une nouvelle vision du monde et surtout l'engagement exemplaire "des amis et des camarades de combat du F.L.Q." (p. 3), dont les actes relevaient beaucoup plus de la violence anti-coloniale que de la stratégie

22. P. Maheu, De la révolte à la révolution, I, 1, oct. 1963.

23. P. Chamberland, Editorial, Exigences théoriques d'un combat politique, IV, 1, sept-oct. 1966, p. 2. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

marxiste. Chamberland assure que ce langage, même s'il avait occasionné une schématisation simplificatrice lorsqu'il était appliqué à l'étude du Québec - ce qui portera Parti pris à progressivement le délaisser en faveur d'une approche plus rigoureusement marxiste - avait été d'une grande utilité:

Une fois située, je ne désavouerais pas facilement cette rhétorique de la première heure: elle nous a permis de diffuser un langage de la décolonisation qui, par contraste, a fini par disqualifier la sussurante prédiction fédéraliste, qui en est une de valets honteux et de froussards "modérés". Langage qui, à tout prendre, comportait une réelle efficacité. (p. 3)

Ainsi, d'un côté, il y a l'existentialisme sartrien qui se situe surtout au niveau de la formation personnelle antérieure de certains partipristes, de l'autre, le socialisme décolonisateur dont on reconnaît graduellement assez facilement les limites comme mode de dévoilement de la réalité québécoise. Les deux auront leur incidence littéraire très marquée. Le marxisme, par contre, est cette entreprise de totalisation qui sert, comme un étendard, à identifier, et dont Parti pris se réclamera toujours davantage.

Que faut-il penser du marxisme de Parti pris? On sait que Marx lui-même se défendait d'être marxiste²⁴. Il est évi-

24. Engels, qui rapporte ce mot, le fait dans des circonstances qui ressemblent de façon gênante au phénomène Parti pris: "Depuis 2-3 ans, une foule d'étudiants, littérateurs et autres jeunes bourgeois déclassés s'est lancée dans le parti, est venue juste à temps pour occuper la plupart des places de rédacteurs dans les nouveaux journaux qui pullulent, et, comme d'habitude, [ils] considèrent l'université bourgeoise comme une école de Saint-Cyr socialiste qui leur donne le droit d'entrer dans les rangs du parti avec brevet d'officier, sinon de général. Ces messieurs font tous du marxisme, mais de la sorte que vous avez connue en France, il y a dix ans et dont Marx disait: 'Tout ce que je sais, c'est que je ne suis pas marxiste, moi!' " (Lettre à Paul Lafargue du 27 oct. 1890, dans K. Marx, F. Engels, Sur la littérature et l'art, textes choisis, traduits et présentés par Jean Fréville, Paris, Editions sociales, 1954, p. 258.

demment oiseux de s'interroger sur la stricte obédience marxiste de la revue. Le marxisme comme tel est composé d'un corpus tellement vaste qu'il est toujours facile, comme pour la Bible, d'en citer des extraits pour faire valoir une idée précise, d'autant plus que ce corpus est en grande partie formé d'oeuvres de circonstances qui ont donc un biais prononcé, selon la critique à faire ou le point à établir. Même les grandes oeuvres théoriques de Marx sont profondément marquées par leur moment historique et sont essentiellement tournées vers les monstres à abattre, qu'il s'agisse de l'idéalisme hégélien ou du matérialisme humaniste de Feuerbach. De plus, le marxisme, comme toute philosophie vivante et beaucoup plus qu'aucune autre philosophie puisqu'il se veut reflet du réel en devenir et mode de transformation de ce réel, est un Savoir en constitution, une recherche totalisatrice dont la profonde vérité²⁵ est de s'adjoindre toute nouvelle conquête de la connaissance et d'épouser concrètement les circonstances du moment. "Notre théorie n'est pas un dogme, mais un guide pour l'action, ont dit Marx et Engels."²⁶ Au Québec, de 1963 à 1968, comment s'est-on inspiré de cette théorie?

Pierre Lefebvre, observateur sympathique et collaborateur occasionnel aux débuts de la revue, a décrit de façon assez élogieuse l'approche marxiste de Parti pris:

Lecteur de Parti pris depuis le début, je n'ai jamais trouvé dans ses pages le rigorisme dogmatique, le biais constant de la pensée qui rebute l'esprit à la lecture des revues de stricte obédience marxiste. J'ai pu y

25. Que cette vérité soit réellement vécue est une tout autre question: question posée par Sartre dans Questions de méthode.

26. V. Lénine, La maladie infantile du communisme ("Le gauchisme"), Pékin, Ed. en langues étrangères, 1970, p. 67. (Lénine cite ici la lettre d'Engels à F. Sorge, du 29 nov. 1886.)

observer au contraire une recherche honnête, audacieuse, une capacité d'autocritique, une liberté d'expression, une disponibilité qui sont un phénomène rare chez nous.²⁷

Ce témoignage, très juste dans sa description de Parti pris, l'est moins dans la conclusion qu'il en tire. Le marxisme pour Lefebvre est une philosophie dépassée, une théorie européenne du XIX^e siècle qui tout au plus peut avoir son utilité comme référence ou comme approche occasionnelle des problèmes ou encore, au Québec, comme stimulus, puisqu'il a à son service un vocabulaire qu'on peut jeter "avec éclat à la face d'une société jusque-là marquée par la timidité de la pensée" (p. 18). Il ne cherche donc pas à faire de cette jeune revue qu'il admire, un projet intégralement marxiste; il fait de l'ouverture d'esprit et de la disponibilité de Parti pris des phénomènes para-marxistes ou un dépassement du marxisme. On sait qu'à partir des mêmes données, Sartre, dans Questions de méthode, aboutit à une condamnation des marxistes, non du marxisme. En outre, dans cet article, Lefebvre veut concilier les croyants avec Parti pris car, selon lui, la perspective révolutionnaire de la revue "n'a rien d'incompatible avec la croyance religieuse" (loc. cit.). Il est donc normal qu'il n'insiste guère sur le marxisme, anathème pour l'Eglise, mais plutôt sur un projet révolutionnaire, terrain d'entente pour une religion radicalisée (au sens étymologique) et une revue laïciste mais non ouvertement athée.

Il est vrai que la recherche de Parti pris est honnête et audacieuse et que sa capacité d'autocritique, sa liberté

27. Pierre Lefebvre, Croyance et révolution, II, 8, avril, 1965, p. 18. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

d'expression et sa disponibilité sont évidentes au lecteur impartial. On ne voit guère comment il aurait pu en être autrement. Outre le fait que ce sont là les qualités d'esprit d'un marxisme authentique (le moindre commerce avec les grands penseurs du marxisme suffit à dissiper la caricature créée à partir de l'oeuvre théorique et pratique des épigones maladroits ou malhonnêtes), il faut reconnaître qu'au moment où Lefebvre écrit cet article, vers la fin de la deuxième année d'existence de la revue, Parti pris n'avait guère le moyen d'être doctrinal ou de pratiquer un magistère quelconque. En effet, ce n'est vraiment qu'à partir de sa troisième année que la revue va au-delà du plus élémentaire marxisme, au-delà de la rhétorique, pour approfondir ce choix.

Alors qu'on peut affirmer qu'au moment de la fondation de la revue (ou peu après²⁸), tous les partipristes ont lu Memmi, Fanon et Berque, l'éducation marxiste des partipristes ne se fait que progressivement, au fil des découvertes et des lectures²⁹. Au fil des numéros, le lecteur fidèle de la revue faisait son apprentissage marxiste en même temps que les rédacteurs. Il est évident, par exemple, qu'au début de la deuxième année Parti pris a lu La maladie infantile du communisme ("Le gauchisme") de Lénine. Dans le numéro 1 du volume II, Chamberland, en faisant le Bilan d'un combat, rejette le terrorisme individuel à la suite de Lénine (p. 27 et 35, note). Dans le numéro 3, Jean-Marc Piotte

28. Dépossession du monde de Jacques Berque ne paraîtra qu'après la fondation de Parti pris, au printemps 1964, mais Berque était connu avant. Cf. I, 3, déc. 1963, alors que Parti pris reproduit un article de lui.

29. Pour un exemple de ces découvertes et de leur effet de chaîne, cf. J.-M. Piotte, Les livres (2), I, 5, fév. 1964, alors qu'il raconte comment A. Major lui impose la lecture de Pierre Vadeboncoeur.

cite le même au sujet de questions de stratégie et rappelle à l'ordre "certains gauchistes, beaucoup plus anarchistes que révolutionnaires" (p. 8). Dans le même numéro, Pierre Maheu, s'interrogeant sur les Perspectives d'action, s'inspire aussi de Lénine. Cette découverte de La maladie infantile...semble remonter au huitième numéro du volume I, alors que dans un éditorial Chamberland refuse "de fonder l'action politique, la pratique révolutionnaire sur cette 'spontanéité des masses' si fermement dénoncée par Lénine" (p. 2). C'est là le début d'une longue préoccupation avec des questions de stratégie³⁰. En effet, l'oeuvre de Lénine, rédigée pour le II^e Congrès de l'Internationale Communiste, est axée sur l'effort de tirer de l'expérience russe des leçons de tactique communiste qui seraient de valeur internationale. Sa brochure est un essai de vulgarisation basé sur le sens du concret et du politique et dirigé surtout contre les gauchistes allemands et britanniques qui, au nom de principes idéalistes et d'une pureté toute illusoire, refusent les compromis. C'est l'oeuvre marxiste la plus citée par Parti pris. Encore dans le cinquième numéro du volume III, l'éditorial invite les étudiants-camarades de l'Université de Montréal à la relire.

La troisième année, le ton change: l'apprentissage marxiste s'est approfondi et l'analyse marxiste du Québec se fait donc plus rigoureuse. Dans les numéros 1-2 du volume III, le Manifeste 1965-66 tente une description des classes sociales au Québec et de l'exploitation économique des travailleurs; Mario

30. A vrai dire, le numéro précédent est le véritable début: la chronique Que faire?, à partir du no. 7, est sans doute une allusion à la brochure de Lénine du même titre.

Dumais, dans Les classes sociales au Québec, fait une analyse méthodique et bien articulée, et J.-M. Piotte essaie d'approfondir une stratégie à partir des analyses de Gorz et Mallet. C'est la première fois que le marxisme de Parti pris est plus qu'une référence générale à certaines notions essentielles. Dans les deux premiers articles, très substantiels, il y a analyse poussée à partir de catégories marxistes bien précises et à partir d'une problématique fondamentale: la notion de lutte des classes. Encore dans les numéros 1-2, Piotte présente le traité d'économie marxiste de Mandel ("Ma vision du monde prenant sa source dans le marxisme-léninisme, j'ai toujours désiré approfondir la perspective économique de cette théorie" p. 108). Dans les numéros suivants, Michel Mill analyse quelques penseurs socialistes européens, surtout Gorz (numéros 3-4); Chamberland "potasse ses classiques des 'Editions sociales'" (p. 26) et livre une longue étude sur L'individu révolutionnaire (numéro 5); René Beaudin écrit une Critique des fondements théoriques de la stratégie anarchiste (numéro 6), encore à l'aide de La maladie infantile... de Lénine, et montre que la violence anarchiste est incompatible avec le véritable marxisme; un numéro spécial sur Les partis et les élections (numéro 7) condamne la "démocratie" bourgeoise mais reconnaît l'importance de l'action électorale (c'est d'ailleurs là l'essentiel de La maladie infantile...: il faut participer aux parlements et syndicats réactionnaires, il faut lutter sur tous les fronts, profiter de toutes les tribunes); Georges Kostakeff expose les éléments essentiels de la théorie économique marxiste (numéro 8); Piotte revient

sur L'individu révolutionnaire de Chamberland en faisant appel à Gramsci citant Marx (numéro 8). C'est aussi dans le courant de la troisième année (numéro 5) que Patrick Straram, qui pendant longtemps est le plus conséquent des marxistes à Parti pris et, si l'on en juge par le nombre de références qu'il donne et d'allusions qu'il fait, celui qui a la plus "potassé ses classiques" marxistes, commence ses Interprétations de la vie Quotidienne, la chronique qui a la vie la plus longue à Parti pris. Cette chronique vise une "praxis révolutionnaire totale, au sens où l'entend Henri Lefebvre, parti de Marx: 'Changer le monde extérieur, c'est surtout changer la quotidienneté.'"³¹ C'est en fonction de ce projet que doit se comprendre le recours constant de Straram au fait divers, à l'événement: film, rencontre, audition de disque, expérience personnelle³².

Ainsi, progressivement, Parti pris parachève son éducation marxiste. La découverte d'Althusser³³ au début de la quatrième année coïncide avec un désenchantement face à l'action directe (échec du Mouvement de Libération Populaire, même après l'adhésion en bloc au Parti Socialiste du Québec) et est l'occasion d'élaborer une nouvelle conception de la pratique révolu-

31. Patrick Straram, Interprétations de la vie quotidienne, IV, 1, sept-oct. 1966, p. 110.

32. Une telle praxis donne souvent l'occasion de parler de soi, ce dont Straram ne se prive pas. C'est ainsi qu'il nous livre cette vibrante profession de foi: "Jamais une seule de mes journées, à vivre si durement, je ne la vivrai autrement que dans la perspective marxiste-léniniste, la seule qui donne un sens à l'existence, à poursuivre jour après jour et non à observer comme un dogmatisme." (V, 2-3, oct.-nov. 1967.)

33. Louis Althusser, Pour Marx, Paris, Maspero, 1965.

tionnaire de la revue. Cette pratique théorique, définie par Chamberland³⁴, portera Parti pris à s'intéresser davantage à l'actualité (nouvelles chroniques sur le Québec politique et syndical et sur les événements internationaux), à se resituer en Amérique (le nombre de références à l'Amérique latine, aux U.S.A., à Che Guevara fait un bond prodigieux), et à se situer face au P.C. québécois et à la gauche française. Les relations qui étaient tendues mais fraternelles avec Révolution Québécoise deviennent fielleuses avec Combat. Par le biais de la critique cinématographique, Patrick Straram attaque N.E. Story, dont la chronique dans Combat (août 1966) n'est qu'"infantiles dégueulasseries", "sous-stalinisme culturel", "chronique absurde et infecte"; il lui conseille de lire Matérialisme et empiriocriticisme de Lénine afin d'éviter à l'avenir de propager des "idées bourgeoises et réactionnaires sous les apparences de culture prolétarienne"³⁵. Auparavant, Straram avait fustigé l'absence de sens critique et le jdanovisme de la chronique cinématographique de Combat en ces termes:

Un Parti communiste du Québec, on veut bien. Mais que Combat nous épargne les monstruosité dont se glorifia autrefois une trop célèbre bureaucratie "de service".³⁶

La perception que Parti pris a de la gauche française est aussi dure. Le voyage de de Gaulle en 1967 sera surtout l'occasion

34. Paul Chamberland, Editorial, Exigences théoriques d'un combat politique, IV, 1.

35. P. Straram, Marginales, IV, 1, p. 105. On aura compris que Story n'aime pas Jean-Luc Godard. Souligné dans le texte.

36. Id., Un certain gauchisme, ou l'exotismania, maladie infantile, III, 8, mars 1966, p. 72.

pour les partipristes de réfléchir sur l'incapacité de cette gauche à vraiment comprendre la dimension nécessairement nationaliste des luttes révolutionnaires contemporaines:

La gauche française est pour la gauche québécoise ce que L'URSS est pour les guérilleros d'Amérique du Sud: un pouvoir d'inertie.³⁷

S'il existe encore des révolutionnaires en France, nous souhaitons certes qu'ils poursuivent l'oeuvre amorcée par de Gaulle, et cette fois au profit des classes populaires du Québec. Mais il faut bien avouer que les réactions récentes de la gauche française font bien piètre figure à côté de la détermination des révolutionnaires latino-américains et afro-américains d'abattre l'impérialisme et le capitalisme.³⁸

Ces dernières citations sont l'écho des reproches que Fanon adressait, pendant la révolution algérienne, aux intellectuels français qui ne prenaient pas position, refusaient de reconnaître le droit de l'Algérie à l'indépendance, en somme, avaient les mêmes attitudes que l'ensemble des colonialistes, les nuances et la mauvaise conscience en plus.³⁹ Ces citations révèlent aussi l'ampleur de la "libre pensée" de Parti pris qui peut s'identifier avec un bastion de la droite française, de Gaulle, y voyant des avantages stratégiques.

La nouvelle pratique théorique de la revue donnera lieu, dans sa quatrième année, à des analyses plus fouillées, plus soucieuses d'objectivité (le nombre de notes à la fin des articles s'accroît considérablement), et dans la cinquième et der-

37. Gilles Bourque, De Gaulle, politique et stratégie, V, 1, sept. 1967, p. 11.

38. Pierre Vallières, Cuba révolutionnaire, V, 1, sept. 1967, p. 25.

39. Frantz Fanon, Pour la révolution africaine, Ecrits politiques, Paris, Maspero, 1969, (1^{ère} éd., 1964). Cf. p. 72-86: Les intellectuels et les démocrates français devant la révolution algérienne.

nière année, à un format de revue-magazine qu'on espère plus efficace mais qui donne la triste impression de rivaliser avec Le Maclean's sans en avoir les moyens. Sur le plan de l'approfondissement idéologique, Parti pris n'évolue guère dans sa dernière année. Son intérêt accru pour l'actualité affaiblit le regard critique, disperse les forces dans des combats groupusculaires et pose constamment des problèmes précis d'orientation ou de définition face aux événements qui sollicitent: les énergies se dissipent dans des querelles intestines.

La dernière livraison de la quatrième année représente un sommet dans l'approfondissement idéologique de la revue. Ce numéro, un des meilleurs qu'ait produit Parti pris, et certainement le plus dense et le plus rigoureux (le plus long aussi: il comprend quatre numéros réguliers), est celui du Centrentenaire: aliénation et dépossession. Luc Racine le présente d'ailleurs comme tout entier placé sous le signe de la rigueur scientifique:

Cette fois, cependant, nous ne parlerons pas beaucoup en termes de dépossession et d'aliénation culturelle, de colonisation ou de décolonisation: non pas parce que nous ne croyons plus que le Québec soit globalement dominé par les U.S.A. et leur satellite anglo-canadien mais plutôt parce que, refaisant graduellement le chemin qui a mené Marx de l'humanisme des Manuscrits économique-philosophiques aux analyses scientifiques du Capital, nous apprenons maintenant à parler clair, à démonter péniblement les mécanismes socio-économiques d'une domination totale, à expliquer notre mal enfin après l'avoir nommé.

Ainsi, la plupart des articles composant ce numéro s'inspirent plus ou moins de la méthode propre à une analyse marxiste de la culture. De cette façon, nous avons voulu élaborer, en tirant parti le plus pleinement possible des travaux d'hommes comme Mehring, Goldmann, Lukacs, Marcuse, Althusser et Macherey, une approche vraiment rigoureuse des diverses manifestations culturelles de notre société,

de la poésie à l'interprétation de l'histoire et à l'idéologie politique. Le travail réalisé ici n'est qu'une première étape de l'étude systématique de la culture québécoise, étude systématique qui, à notre avis, constitue l'un des meilleurs outils pouvant servir à l'élaboration d'une politique planifiée pour la pratique socialiste sur le plan théorique, scientifique, artistique, littéraire, poétique, etc...⁴⁰

En vérité, Racine exagère. Quand il dit: "s'inspirent plus ou moins de la méthode propre à une analyse marxiste de la culture", il faut entendre souvent "moins" et quelquefois "pas du tout". Par exemple, l'étude que Paul Chamberland fait de la poésie québécoise ne s'inspire aucunement d'une problématique marxiste. Ce n'est pas vrai que Chamberland "montre les relations complexes entre la vision du monde de certains de nos poètes les plus importants et la situation des principaux groupes sociaux qui se manifestèrent lors de la Révolution tranquille" (p.8). Chamberland fait une étude thématique, très bonne, mais sans plus. Par ailleurs, l'article de Raoul Duguay et d'Andrée Paul, malgré son contenu factuel valable, est d'une naïveté renversante dans sa partie théorique, son texte d'introduction. L'article de Philippe Bernard et de Gaëtan Tremblay, Facteurs culturels et décolonisation, s'inspire beaucoup plus d'une interprétation fanonienne du rôle de la culture (au sens le plus large) dans une lutte de libération que d'une grille marxiste. Lorsque ces auteurs essaient de dégager certains traits culturels québécois qui, dans le passé, ont été négatifs et nuisibles mais qui pourraient "se manifester positivement si certaines conditions sont réunies" (p. 117), c'est à Fanon qu'on pense et

40. Luc Racine, Présentation, Dépossession et domination, IV, 9-10-11-12, mai-août 1967, p. 7-8. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

à ses analyses détaillées du comportement de l'Algérien, avant et pendant la lutte de libération.

On aurait souhaité aussi que Racine précise quels sont les éléments d'une analyse marxiste de la culture plutôt que de simplement énumérer quelques auteurs. Ces éléments sont implicites dans la façon dont il résume et présente les articles de la revue, mais justement, il résume assez mal ces articles et leur donne un biais que les auteurs ne désavoueraient certainement pas mais qu'ils n'ont pas tracé eux-mêmes. D'après ce texte de présentation, on a l'impression qu'une analyse marxiste de la culture se borne à établir des relations avec les classes sociales et à aller le plus rapidement possible aux infra-structures:

l'analyse de la production culturelle renvoie ainsi à l'analyse de la domination économique et aux moyens politiques d'en rompre le cercle...(p. 10)

Malgré cela, Racine a raison d'insister sur les approches vraiment rigoureuses de la plupart de ces articles. Ils sont d'un grand intérêt et quelques-uns sont des modèles du genre⁴¹. L'article que Racine signe avec Narcisso Pizarro, Michel Pichette et Gilles Bourque, Production culturelle et classes sociales au Québec, par exemple, rachète à lui seul tous les tâtonnements en théorie marxiste qui l'ont précédé. Il aura fallu quatre ans à Parti pris pour arriver, non pas à des réussites individuelles, mais à faire un travail d'ensemble sérieux et convaincant. Réussite éphémère, car les étapes subséquentes d'"étude systématique" que Racine promet ne verront

41. Nous aurons l'occasion de revenir sur presque tous ces articles dans la suite de ce travail.

jamais le jour⁴².

42. Combien de promesses Parti pris n'aura-t-il pas tenues? Ce numéro annonce que le numéro suivant "portera sur le rôle des intellectuels dans la société québécoise" et qu'on y trouvera un article de Gaston Miron sur l'écrivain québécois (p. 2). Le lecteur de Parti pris attendra en vain. Mais il en avait l'habitude. Cet article de Miron avait déjà été promis dans le numéro précédent (IV, 7-8, p. 113) et il faisait suite à toute une série d'articles promis et jamais livrés, dont voici quelques exemples:

- "Un article sera bientôt présenté par le même auteur, qui traitera de l'impossibilité pour un Canadien français de produire des oeuvres littéraires "universelles". (L. Girouard, I, 3, p. 37)
- "Il serait intéressant de montrer que l'expo ne servira que les entrepreneurs privés. J'y reviendrai dans une prochaine chronique". (J.-M. Piote, II, 6, p. 45)
- "Cette notion d'autogestion est essentielle. J'entends consacrer une prochaine chronique à exposer l'expérience qu'en ont faite, entre autres, la Yougoslavie et l'Algérie." (P. Maheu, II, 7, p. 53)
- L'article de Pierre Lefebvre se termine sur la parenthèse: "(à suivre)"... (II, 8, p. 19)
- La rédaction annonce, après l'article de G. des Marchais sur la langue: "Nous comptons revenir prochainement sur le problème de la langue." (III, 6, p. 43)

....

Il n'est pas étonnant que Pierre Maheu s'exclame: "Corriger les épreuves de Parti pris est un drôle de boulot, et nos collaborateurs de drôles de maniaques. D'abord tous les articles sont plus ou moins 'à suivre', on 'en-reparlera-le-mois-prochain' et on 'reviendra-ailleurs-sur-ce-sujet' à qui mieux mieux." (III, 5, p. 84) Et que dire de leur oeuvre littéraire! Les écrivains de Parti pris s'octroient d'avance toute une oeuvre future qui ne se matérialisera pas: Le Cassé annonce Un os d'or pour une garce...; L'afficheur hurle promet Le Vrai et le faux, Les Ecrivains se vengent, et André Major, dans Le Cabochon, laisse espérer quatre livres, dont pas un ne paraîtra, du moins sous le titre indiqué!

CHAPITRE III

SOURCES IDEOLOGIQUES ET THEORIES DE LA LITTERATURE

Chacune des sources idéologiques de Parti pris est à l'origine non seulement d'une certaine production littéraire, mais aussi d'un ensemble de notions littéraires, implicites ou explicites, qui peuvent, dans certains cas, constituer une théorie de la littérature¹. Il est paradoxal toutefois que la revue, qui se réclame constamment de ses sources idéologiques, ne fasse presque jamais appel à ces diverses conceptions de la littérature. On peut compter sur les doigts d'une seule main les références précises à Marx, Sartre ou Fanon pour fonder une option littéraire, alors que Parti pris étaye volontiers sa stratégie politique par des renvois à Lénine par exemple. Certes,

1. Si l'on entend par théorie "un système rigoureux de concepts scientifiques de base" comme Althusser (Avertissement, K. Marx, Le Capital, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 10), il n'est pas certain qu'on puisse appliquer le mot à une conception de la littérature. Même en enlevant "rigoureux" et "scientifique", sans doute faut-il réserver le mot de "théorie" de la littérature à l'existentialisme sartrien, la seule présentation qui soit systématique.

les partipristes affirment constamment que leur conception de la littérature découle d'une situation coloniale ou est justifiée par l'aliénation québécoise, en somme est directement tributaire de leur perception de la société québécoise à la lumière de leurs sources idéologiques. Mais il n'est pas toujours certain que cela soit justifié. Et si le lien est postulé, il n'est guère analysé dans ses ramifications.

A la vérité, cela ne saurait guère nous surprendre. Comme Parti pris s'est plaint d'avoir tout à faire pour "créer la méthode d'exploration de la société québécoise et les mots pour la décrire"², il aurait tout aussi bien pu se plaindre d'avoir à dégager des théories littéraires cohérentes de ses sources idéologiques (l'existentialisme sartrien excepté). Le marxisme offre un très bel exemple de cette difficulté. Sauf pour ceux d'U.R.S.S., ce sont peut-être les intellectuels français qui ont eu le commerce le plus suivi avec le marxisme. Les marxistes français se sont peu intéressés aux arts jusqu'à la révolution d'octobre, mais celle-ci attira alors un certain nombre d'écrivains humanistes et pacifistes dans l'orbite du parti communiste français: Romain Rolland, Anatole France, Henri Barbusse, Paul Vaillant-Couturier... A partir de ce moment, des centaines d'intellectuels français, créateurs, scientifiques, chercheurs, philosophes, sont devenus, pour des périodes plus ou moins longues, des communistes ou des sympathisants. Que l'on pense à Gide, Malraux, Picasso, Léger,

2. G. Godin, Les exigences du frère dételle, II, 2, oct. 1964, p. 60.

Aragon, Eluard, Sartre... Or on perçoit que ce commerce est trouble et ambigu, et qu'il se fait souvent avec une certaine mauvaise conscience. Peut-être parce que la France est le terrain de plusieurs traditions socialistes pré- ou non-marxistes? que les fondateurs du marxisme sont allemands? que le P.C. français pendant longtemps n'a été que le porte-voix du P.C. soviétique? Ou encore, il se peut que cela soit dû à une insuffisance du marxisme lui-même. Ce qui est clair, c'est que malgré cet intérêt considérable, il y a peu d'analyses et d'explorations du marxisme par les écrivains français. Ils y contribuent plutôt par des déclarations, des exhortations, des manifestations de foi, sous forme de discours et de manifestes. On ne saurait donc s'attendre à ce que Parti pris accomplisse ce que des écrivains d'une autre maturité et d'un milieu intellectuel plus riche n'ont pas vraiment réussi à faire.

Malgré tout, il importe d'essayer de dégager la conception de la littérature qui découle de chacune des sources idéologiques que Parti pris s'est reconnue. Il s'agit de faire le travail que les rédacteurs - ou du moins certains d'entre eux - ont peut-être fait, mais dont on ne retrouve pas souvent l'écho explicite dans la revue. C'est seulement de cette façon qu'il est possible de saisir la conception partipriste de la littérature dans sa totalité; seulement de cette façon aussi qu'il est possible de vérifier si les concepts littéraires de base de la revue qui, pour le lecteur, se présentent le plus souvent avec le caractère de postulats, ont une quelconque cohérence systématique, non seulement interne mais externe: la cohérence

interne venant de la rigueur de l'échafaudage théorique de la revue, la cohérence externe de sa fidélité à des conceptions littéraires tributaires de ses sources idéologiques.

Sartre et la littérature

Dans Qu'est-ce que la littérature?, publié d'abord dans Les Temps Modernes à partir de février 1947 avant d'être repris dans Situations II et ensuite édité en volume séparé en 1964³, Sartre formule ses positions de base sur la littérature. L'oeuvre est un manifeste, celui de la littérature engagée, et en grande partie une oeuvre de circonstance, puisqu'elle répond aux critiques que s'étaient attirées la Présentation des Temps Modernes⁴ et La Nationalisation de la littérature⁵. Depuis lors, Sartre a constamment apporté des correctifs à certaines affirmations. Par exemple, on ne saurait guère deviner, à la lecture de Qu'est-ce que la littérature? que Sartre pourrait reconnaître à l'oeuvre de Mallarmé une portée révolutionnaire, malgré son apparence désengagée⁶, ou qu'il dirait de celui-ci:

Mallarmé devait être très différent de l'image qu'on a donnée de lui. C'est notre plus grand poète. Un passionné, un furieux. Et maître de lui jusqu'à pouvoir se tuer par un simple mouvement de la glotte! ... Son engagement me paraît aussi total que possible: social autant que poétique.⁷

3. Paris, Gallimard, (Coll. Idées). Nous nous servons de cette édition pour nos citations: les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cette oeuvre et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

4. No. 1, 1er oct. 1945, p. 1-21.

5. Les Temps Modernes, no. 2, 1^{er} nov. 1945, p. 193-211.

6. Préface, dans Stéphane Mallarmé, Poésies, Paris, Gallimard, (Coll. Poésie), 1966, p. 5-15.

7. Jean-Paul Sartre (interview), dans Madeleine Chapsal, Les Ecrivains en personne, Paris, Julliard, 1960, repris dans Situations IX, Paris, Gallimard, 1972, p. 14.

C'est que, dans l'oeuvre de 1947, Sartre ne distingue pas entre l'engagement politique et l'engagement littéraire (ce qu'il fera plus tard dans ce jugement sur Mallarmé), et même il semble employer volontairement les termes "liberté" et "engagement" de façon ambiguë, confondant le sens philosophique et le sens politique. Dans la suite innombrable d'écrits, d'interventions, d'interviews où il sera appelé à revenir sur ces questions d'engagement et de théorie littéraire, Sartre fera donc des nuances, certaines très importantes. Une étude exhaustive de Sartre comme théoricien de la littérature devrait forcément en tenir compte, et faire le lien entre ces correctifs et les sollicitations des événements vécus intensément par l'intellectuel engagé. Toutefois, les positions de base sont dans l'oeuvre de 1947 et c'est dans celle-ci que les partipristes admirateurs de Sartre les ont cherchées.

Qu'est-ce que la littérature? est le refus d'une littérature subjective et gratuite en faveur d'une prose dont l'action est morale, sociale et politique. C'est en répondant à trois questions: Qu'est-ce qu'écrire? Pourquoi écrire? Pour qui écrit-on? et en décrivant la situation de l'écrivain français en 1947 que Sartre livre sa conception de la littérature.

C'est à la prose seulement qu'il s'intéresse. La poésie se range du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique, dans l'univers des choses plutôt que des signes. Le poète voit le langage à l'envers, les mots pour lui sont des entités, qu'il sert, plutôt que de s'en servir: lorsqu'il les unit, il ne crée pas une phrase, mais un objet. De même le peintre,

lorsqu'il met ensemble des couleurs, ne représente pas une maison, il crée une maison, un objet dans toute son opacité et son ambiguïté. Pour le prosateur, au contraire, les mots sont des désignateurs d'objets; il s'en sert pour quelque chose, comme signes qui renvoient à des choses. Il est faux alors de prétendre qu'il est contemplateur ou pur témoin.

"Parler c'est agir: toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence.(...) Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer action par dévoilement."

(p. 29-30) Puisque toute parole est action (tout silence aussi, puisque se taire c'est refuser de parler et non pas être muet) on est en droit de poser deux questions à l'écrivain: quel aspect du monde veux-tu dévoiler/changer? pourquoi celui-ci plutôt que celui-là? En écrivant, le prosateur est donc automatiquement engagé. Il se sert des mots, et tout homme est en droit de lui demander des comptes. Il ne peut prétendre à l'innocence.

Mais pourquoi l'écrivain écrit-il? Pour être lu. Il peut invoquer toutes les raisons du monde, réalisation de soi, besoin impérieux, plaisir narcissique, "mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. (...) Il n'y a d'art que pour et par autrui." (p. 55) "Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage." (p. 59) Cet appel s'adresse à la liberté du

lecteur, la requérant de faire exister l'oeuvre. L'écrivain dévoile et le lecteur crée ce qui est dévoilé. Les deux se trouvent donc responsables de l'univers créé. Responsables par le fait de la liberté reconnue et consentie de part et d'autre:

Puisque celui qui écrit reconnaît, par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire, la liberté de ses lecteurs, et puisque celui qui lit, du seul fait qu'il ouvre le livre, reconnaît la liberté de l'écrivain, l'oeuvre d'art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes. Et puisque les lecteurs comme l'auteur ne reconnaissent cette liberté que pour exiger qu'elle se manifeste, l'oeuvre peut se définir comme une présentation imaginaire du monde en tant qu'elle exige la liberté humaine. (...) ...la liberté d'écrire implique la liberté du citoyen. (...) écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé. (p. 79-82)

Pour répondre à sa troisième question, "pour qui écrit-on?", Sartre délaisse les descriptions "idéales"⁸ des deux premiers chapitres pour expliquer, par une série d'analyses particulières, la littérature d'une époque ou l'oeuvre d'un écrivain par le public auquel elles s'adressent. La situation de l'écrivain est déterminante, certes, mais le projet d'écrire est dépassement d'une situation pour répondre à l'aspiration de l'autre, du lecteur. Par exemple, Richard Wright est un écrivain noir des Etats-Unis. Cette situation détermine son sujet, l'aliénation de la race noire en Amérique, mais non sa nature: pamphlet, roman ou blues. "Il s'adresse aux Noirs cultivés du Nord et aux Américains blancs de bonne volonté."

8. Idéales et abstraites, puisqu'il est bien entendu que la prose pure, comme la poésie pure, n'existe pas.

Il écrit donc Black Boy. "Eût-il parlé aux Blancs seuls, il se fût peut-être montré plus prolixe, plus didactique, plus injurieux aussi; aux Noirs, plus elliptique encore, plus complice, plus élégiaque. Dans le premier cas, son oeuvre se fût rapprochée de la satire; dans le second, des lamentations prophétiques..." (p. 100-103) L'écrivain ne s'adresse donc pas à la liberté abstraite des hommes; il parle peut-être pour tous les hommes, mais c'est toujours à travers des hommes bien concrets: "l'écrivain parle à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses frères de race ou de classe." (p. 88)

Dans une analyse historique du public de l'écrivain français à partir du Moyen Age jusqu'au surréalisme, Sartre s'attache donc à dégager les caractéristiques de la production littéraire française, en insistant surtout sur les époques, à partir du XVIII^e siècle, où il y a conflit, "antagonisme entre les forces conservatrices ou public réel de l'écrivain et les forces progressistes ou public virtuel" (p. 105). Ce conflit est à l'origine des "avatars de l'écrivain et de sa mauvaise conscience" (p. 106). Jusqu'au XVIII^e siècle, le public de l'écrivain était homogène et ne lui posait aucun drame de mauvaise conscience: celui-ci s'adressait forcément aux classes dirigeantes, le seul public possible. A partir du XVIII^e siècle, toutefois, l'écrivain est tiraillé par son public. L'idéologie des classes dominantes est en ruines, mais conserve son attrait; par contre, la classe montante, dont il est issu, la bourgeoisie, réclame la liberté politique. L'écrivain se trouve déchiré, mais en position privilégiée car en réclamant

la liberté d'écrire il sert les intérêts de la classe montante et devient ainsi guide et chef de file. Une fois que la bourgeoisie est au pouvoir et qu'il s'agit de réclamer des libertés concrètes, non pas la simple liberté politique bourgeoise, l'écrivain est écartelé entre son public réel, la bourgeoisie, et son public virtuel, le prolétariat, qui lutte pour la véritable liberté, la fin des classes sociales et de l'exploitation capitaliste. Ainsi, à partir du XIX^e siècle, puisqu'il ne peut plus accepter sa classe bourgeoise, mais puisqu'il refuse le "déclassement par en bas" (p. 181) qui lui aurait permis d'assumer les luttes des basses classes et de donner un contenu à son art, l'écrivain se transforme en révolté, en contestataire. Il devient honteux, "écrivain pour les bourgeois sans se l'avouer" (p. 169): La littérature se dégrade en "Négation absolue et hypostasiée" (p. 165) dont l'aboutissement est le surréalisme où la littérature se nie elle-même. La grande misère de la littérature est d'être réduite à n'être que la soupape de sûreté de la société bourgeoise. L'écrivain-révolté fait scandale, mais la bourgeoisie laisse faire ces étourderies. Elle se fait même complice des révoltés. "Il vaut mieux contenir les forces de négation dans un vain esthétisme, dans une révolte sans effet; libres, elles pourraient s'employer au service des classes opprimées." (p. 168) Et telle est encore la situation de l'écrivain français en 1947, à cette exception près que la génération de Sartre accepte le déclassement par en bas:

Nous sommes nés dans la bourgeoisie et cette classe nous a appris la valeur de ses conquêtes: libertés politiques, habeas corpus, etc.; nous demeurons bourgeois par notre culture, notre mode de vie et notre public actuel. Mais en même temps, la situation historique nous incite à nous joindre au prolétariat pour construire une société sans classes. (p. 332)

Tâchant de préciser cette situation, Sartre est conduit à analyser un certain nombre de questions particulières: l'impossibilité pour l'écrivain engagé de militer au sein du parti communiste, étant donné le dogmatisme rigide de celui-ci; la nécessité d'exploiter les mass media afin de rejoindre le prolétariat, cet immense public virtuel; la reconnaissance que le premier devoir de l'écrivain est à l'égard des mots et de la dignité du langage, première étape de démystification des consciences; l'urgence de constituer un public agissant et de ne pas se satisfaire de lecteurs individuels et d'une renommée agréable mais stérile.

La littérature est donc liberté et appel à la liberté. Qui dit liberté dit responsabilité. Chaque écrivain est ainsi responsable de ce qu'il fait de la littérature et aussi des libertés concrètes, matérielles qui existent ou n'existent pas autour de lui. Cette responsabilité le rend solidaire de la seule classe qui peut lutter efficacement pour les instaurer, le prolétariat. Dans ses oeuvres, l'écrivain doit lutter, démystifier, montrer le monde, "le dévoiler dans les perspectives d'un changement possible"(p. 350): créer une littérature "morale et problématique" (p. 352).

Cette conception d'une littérature de la praxis, qui n'est pas exempte de la nostalgie de l'homme de lettres pour le

feu de l'action, est rédigée dans le style convaincu, martelé et passionné qui est presque la marque de fabrique de Sartre. Les phrases ont souvent le caractère de mots d'ordre et ont servi à ce titre. Parti pris, ainsi que l'a souligné Lise Gauvin⁹, y est même allé chercher son nom. Mais le paradoxe de Sartre, c'est qu'après avoir ainsi réclamé une littérature engagée et insisté sur l'inévitabilité du choix de l'écrivain face à des situations qui le sollicitent, il ait, à toutes fins pratiques, délaissé la création littéraire comme telle. En 1947, l'oeuvre littéraire de Sartre est presque terminée: Les mains sales sont du début de 1948¹⁰, donc d'une rédaction presque concomitante avec Qu'est-ce que la littérature?; le tome III des Chemins de la liberté, La Mort dans l'âme, est de fin 1948 début 1949, mais sa rédaction remonte à 1947-1948¹¹. La série romanesque, d'ailleurs, ne sera jamais complétée. Il y aura, certes, quelques adaptations théâtrales (de Dumas père, d'Euripide), et des expériences assez malheureuses de scénarios de film, mais la seule oeuvre vraiment importante postérieure à l'époque de Qu'est-ce que la littérature? est Le Diable et le Bon Dieu, créé en juin 1951. L'engagement de Sartre, à partir de 1947, est surtout socio-politique. Il se consacre en grande partie à sa revue; il essaie, en 1948, avec David Rousset et Gérard Rosenthal, de fonder un parti, le Rassemblement

9. Lise Gauvin, op. cit., p. 10.

10. Les Temps Modernes, no. 30, mars 1948, no 31, avril 1948.

11. Michel Contat, Michel Rybalka, Les Ecrits de Sartre, Paris, Gallimard, 1970, p. 206-207.

Démocratique Révolutionnaire, qui ne reçoit pas l'appui ouvrier désiré et dont Sartre se retire à l'automne 1949; il fait oeuvre d'intellectuel socialiste militant, en prenant position publiquement et vigoureusement lors de grands débats publics et même de combats assez obscurs; il poursuit son oeuvre de philosophe et de critique phénoménologique dans des essais qui provoquent toujours des remous et soulèvent souvent les plus vives passions. Mais l'oeuvre de fiction est passée au second plan. C'est surtout l'intelligence du penseur ou la plume du polémiste redoutable qui sont passées à l'avant-plan, au détriment de l'écrivain.

Il laisse donc l'exemple d'un intellectuel profondément engagé dans son époque et qui met au service de causes historiques ses talents propres. Mais il trace ainsi les limites d'une littérature engagée politiquement. L'itinéraire personnel de Sartre va de la littérature à l'engagement politique, la littérature engagée n'étant, pour reprendre ce qu'il disait de la négritude, que le temps faible, le moment négatif d'une progression dialectique.

Décolonisation et conception de la littérature.

La problématique décolonisatrice n'a pas donné lieu en tant que telle à une conception définie de la littérature. Les théoriciens de la décolonisation, quand ils abordent la littérature, ne se livrent guère à des considérations théoriques.

Ils décrivent des situations de fait: soit les angoisses et les divorces de l'écrivain colonisé, soit les caractéristiques les plus évidentes de la pratique littéraire en milieu colonial. Celle-ci emprunte habituellement la trajectoire décrite par Fanon, de l'acculturation activement recherchée à la parole armée.

Ainsi Albert Memmi, dans le Portrait du colonisé, décrit, de façon rapide mais sûre, la situation de l'écrivain colonisé qui "incarne toutes les ambiguïtés, toutes les impossibilités du colonisé, portées à l'extrême degré"¹². Condamné à lutter contre le colonisateur, à écrire des oeuvres contre l'Autre mais dans la langue de l'Autre, car son peuple est inculte et ne lit aucune langue, il ne peut s'échapper de son drame d'écrivain. Il est condamné à disparaître. Les prochaines générations écriront leur langue maternelle et pour lui il sera trop tard pour refaire l'apprentissage littéraire dans une autre langue, la sienne; par contre, il ne peut guère "décider" de devenir écrivain métropolitain, sans se renier lui-même. Pour Memmi donc, l'écartèlement de l'écrivain colonisé a des racines essentiellement linguistiques. Le colonisateur lui a prêté sa langue, prêt "lourd d'intérêt" mais qu'il ne peut refuser s'il veut écrire.

Jacques Berque, quant à lui, ne s'arrête guère à la littérature en pays colonisé. Les références à la littérature sont nombreuses dans Dépossession du monde, mais il s'agit

12. Albert Memmi, Portrait du colonisé, Montréal, L'Étincelle, 1972, p. 104.

surtout de la littérature métropolitaine (Proust, Rousseau et Stendhal). D'ailleurs, lorsque Berque, qui est orientaliste, se hasarde dans le domaine littéraire, c'est de la même façon qu'il tente des "incursions, encore plus chanceuses, dans le domaine de l'historien des idées, du linguiste et du philosophe"¹³.

Pour lui, l'oeuvre d'un écrivain, fut-il aussi génial que Stendhal ou Proust, est forcément réductrice puisqu'elle coupe dans la vie, reconstruit, réélabore et donne ainsi "l'accent du nécessaire... au possible et au plausible" (p. 32). Berque tente, par des approches empruntées à différentes disciplines, d'éclairer la base qui porte toutes les réductions, qui les "déborde en ampleur et en profondeur" (p. 36) et qui aura toujours raison sur elles, base qu'il appelle l'anthropologique. Tout son livre est axé sur une quête du fondamental, de l'élémentaire, concepts qui reviennent constamment sous sa plume. La décolonisation, par exemple, est "victoire du fondamental sur l'élaboré" (p. 155), des ignorants et des pauvres sur les puissants, de l'homme lié au sol sur l'homme technicien. C'est pourquoi, lorsqu'il cherche les "forces actives de la décolonisation" (p. 164), c'est du côté de la jeunesse, de la religion, de la femme et du paysan, en somme, dans l'"activation du muet, du secret et du fondamental" (p. 169) qu'il les trouve:

13. Jacques Berque, Dépossession du monde, Paris, Seuil, 1964, p. 7. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cette oeuvre et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

On dirait [que le peuple] tire le plus d'authenticité, tout ensemble, et d'efficacité, de ces zones de sauvegarde. (...) C'est de régions de la société et des âmes, relativement indemnes jusque là, que viendrait cette force des lendemains. (p. 169)

Des écrivains et de la littérature colonisés, il n'est nullement question parmi ces forces actives. Tout au plus la période de la lutte est-elle l'occasion pour les intellectuels de se situer au sein du peuple. La décolonisation provoque une "intégration verticale" ("on appelle 'révolutionnaire' une situation aussi intégrée: le professeur s'y fait maquisard et l'instituteur chef d'état-major"- p. 161), conjugue le paysan et l'intellectuel, l'instinct et la subtilité. L'intellectuel a alors (et enfin!) un rôle que nul ne lui conteste: "proposer un sens à l'élan de forces indivises" (p. 161).

La seule véritable mention de la littérature colonisée est le jugement rapide que Berque porte sur la "littérature affligeante" des Arabes et qu'il faut souligner ici à cause de l'écho qu'il trouve chez les partipristes lorsqu'ils jugent leur option "misérabiliste" en littérature:

Les Arabes, en particulier, dont l'étranger ne perçoit, le plus souvent, que les bravades et l'emphase, portent sur eux-mêmes un regard infiniment plus noir que ne font leurs pires détracteurs. La retombée de l'espérance, une angoisse cumulative, puisqu'elle unit le spleen romantique, le dégoût existentiel et la rancune du pauvre. est devenue l'inspiration principale de leur littérature. Mais il s'agit là d'outrances qui ne doivent pas faire méconnaître ce qu'il s'y mêle de salutaire. Une simple transposition de méthode, un changement de signe, et ce pessimisme passionnel devient critique constructive. De fait, aucun de ces peuples, et pas plus les Arabes que les Indiens ou les Chinois, n'arriverait à l'émancipation, et surtout ne construirait l'indépendance, s'ils ne portaient sur eux-mêmes une critique aussi rigoureuse que sur l'Autre. (p. 171)

Frantz Fanon s'attarde plus longuement à l'analyse du phénomène de la littérature colonisée surtout en période de lutte de libération. Deux chapitres des Damnés de la terre¹⁴ - dont l'un, Fondements réciproques de la culture nationale et des luttes de libération, est le texte de la communication de Fanon au Deuxième Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs à Rome en 1959 - s'y intéressent de façon précise. Quand Fanon se penche sur les oeuvres des écrivains colonisés, c'est pour y distinguer une évolution en trois phases. Tout d'abord "la période assimilatrice intégrale" (p. 153) où l'on trouve des parnassiens, des symbolistes, des surréalistes parmi les colonisés, où chacune des oeuvres se rattache à un courant européen. Ensuite, le colonisé commence à se souvenir et plonge dans son peuple. Souvent cette littérature est chargée d'angoisse car le colonisé se vomit. La troisième période est celle d'une "littérature de combat, littérature révolutionnaire, littérature nationale" (p. 154): l'écrivain veut secouer son peuple. "Au cours de cette phase un grand nombre d'hommes et de femmes qui auparavant n'auraient jamais songé à faire oeuvre littéraire, maintenant qu'ils se trouvent placés dans des situations exceptionnelles, en prison, au maquis ou à la veille de leur exécution ressentent la néces-

14. Paris, Maspero, 1974 (1ère édition, 1961). Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cette oeuvre et les références indiquées entre parenthèses dans le texte. A quoi il faut ajouter quelques pages de Pour la révolution africaine, Ecrits politiques (Paris, Maspero, 1969), recueil de textes que les partipristes n'ont pu connaître. Fanon y parle brièvement de l'importance de Césaire et de la revendication d'une culture méprisée, en somme reprend des notions qu'il avait développées dans Les damnés de la terre (qu'il va développer plutôt, la plupart de ces écrits politiques étant antérieurs à 1961, même s'ils ont été publiés après).

sité de dire leur nation, de composer la phrase qui exprime le peuple, de se faire le porte-parole d'une nouvelle réalité en actes." (p. 154)

Mais c'est surtout le phénomène de la racialisation de la culture qui retient l'attention de Fanon. La lutte contre l'adversaire se fait en grande partie sur le terrain de celui-ci. Pour le colonisateur, le Sénégalais, le Soudanais, le Martiniquais n'existent pas: n'existe que le nègre; de même n'existe que l'Arabe, et non l'Algérien, le Tunisien ou l'Égyptien. "A l'affirmation inconditionnelle de la culture européenne a succédé l'affirmation inconditionnelle de la culture africaine" (p. 146) par exemple, dans le cas des chantres de la négritude. Cette racialisation a son importance puisque le colonisateur, non content de nier tout présent et tout avenir au colonisé, s'attaque aussi à son passé et dévalorise systématiquement l'histoire d'avant la colonisation. L'écrivain colonisé doit donc revaloriser le passé, ressusciter les grandes figures historiques, les périodes de splendeur et de rayonnement, ou plus prosaïquement plonger dans les entrailles de son peuple pour le faire vivre dans sa spécificité, surtout dans son épaisseur historique¹⁵. C'est là non pas luxe ou fuite du présent, mais "exigence de programme cohérent" (p. 145)

15. Ainsi que le fait remarquer Fanon dans Pour la révolution africaine (p. 43), il peut y avoir ici des attitudes paradoxales, puisqu'une culture méprisée est clamée, non repensée. Des médecins arabes se mettent à cracher par terre, des intellectuels noirs à consulter des sorciers... Au Québec, on se met à boire du "gros gin", à fréquenter des tavernes d'ouvriers,... ou à parler joual!

combat contre l'aliénation culturelle.

Cette racialisation, efficace à son heure, est toutefois pour Fanon un cul-de-sac. Les hommes de culture noirs se sont aperçus qu'il y avait une grande différence entre les Afro-Américains et les Sénégalais et qu'on ne pouvait pas, comme les Blancs, mettre tous les nègres dans le même sac:

La culture nègre, la culture négro-africaine se morcelait parce que les hommes qui se proposaient de l'incarner se rendaient compte que toute culture est d'abord nationale. (p. 149)

Toute culture est d'abord nationale et c'est la nation qui fonde la culture. C'est donc l'existence de la nation qui est fondamentale, prioritaire. Tout au long des deux chapitres que Fanon consacre aux questions culturelles, cette idée revient comme un leitmotiv:

L'intellectuel colonisé...tôt ou tard se rendra compte qu'on ne prouve pas sa nation à partir de la culture mais qu'on la manifeste dans le combat que mène le peuple contre les forces d'occupation. (p. 154) La responsabilité de l'homme de culture colonisé n'est pas une responsabilité en face de la culture nationale mais une responsabilité globale à l'égard de la nation globale, dont la culture n'est, somme toute, qu'un aspect. (p. 162)

Il est assez difficile de déterminer si Fanon veut par là dire que l'écrivain doit forcément prendre les armes, ou si sa lutte peut se faire dans sa sphère propre. "Le poète doit...comprendre que rien ne remplace l'engagement rationnel et irréversible aux côtés du peuple en armes" (p. 156), dit-il, mais cet "engagement rationnel et irréversible" reste ambigu. Même une phrase comme: "il faut musculairement collaborer" (p. 162), reste imprécise. Si l'on se réfère à l'expérience de Fanon

l'écrivain¹⁶, dont l'action par la voix d'El Moujabid était essentiellement idéologique, "musculairement collaborer", c'est payer de sa personne, travailler avec sa plume mais dans les services d'information et de propagande, voyager, rencontrer sympathisants et alliés, réveiller l'opinion mondiale, exprimer le peuple en lutte, se brûler à la tâche, quitte à mourir avant la victoire. C'est là l'action du leader politique. Pendant la lutte de libération - la seule perspective de Fanon quand il parle de culture - il semble bien que ce soit le leader politique plutôt que l'écrivain qui soit le véritable représentant de la culture. C'est ainsi que Fanon cite en épigraphe un extrait du discours de Sékou Touré au Deuxième Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs: Le leader politique considéré comme le représentant d'une culture:

Il ne suffit pas d'écrire un chant révolutionnaire pour participer à la révolution africaine, il faut faire cette révolution avec le peuple. (...) Il n'y a aucune place en dehors de ce seul combat ni pour l'artiste, ni pour l'intellectuel qui n'est pas lui-même engagé et totalement mobilisé avec le peuple dans le grand combat de l'Afrique et de l'humanité souffrante. (p. 141)

Dans une telle perspective la littérature est forcément secondaire et a tendance à être considérée comme force d'appoint, dans la mesure où elle soutient et légitimise l'action des hommes politiques.

Pour Fanon, il semble bien en effet que le poète puisse lutter dans sa poésie. Mais alors sa poésie doit avoir une valeur pédagogique. C'est ainsi qu'il cite comme modèle Aube Africaine de Keita Fodeba, "authentique invitation à la

16. Fanon le médecin collaborait "musculairement" de façon bien pratique en soignant les blessés.

réflexion, à la démystification, au combat" (p. 157):

La compréhension du poème n'est pas seulement une démarche intellectuelle, mais une démarche politique. Comprendre ce poème c'est comprendre le rôle qu'on a à jouer, identifier sa démarche, fourbir ses armes. Il n'y a pas un colonisé qui ne reçoive le message contenu dans ce poème. (p. 162)

Conception singulièrement étroite, dira-t-on. La seule possible, sans doute, pour les damnés de la terre.

Les grands théoriciens de la décolonisation - Fanon excepté - ne s'arrêtent donc guère à une analyse de la pratique littéraire des colonisés. Il est, toutefois, un mouvement littéraire bien défini et extrêmement important, la négritude, expression littéraire de la décolonisation, qui a marqué, par sa valeur exemplaire, les partipristes autant que les analyses socio-politiques de Memmi, Berque et Fanon¹⁷. Lorsque Fanon insiste sur la lutte de libération comme seul pôle fondateur de l'action littéraire, ce n'est pas seulement à cause de ses expériences algériennes et de sa participation au F.L.N. C'est en grande partie aussi la reprise à son compte des résolutions du Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs, surtout la troisième:

Dans la situation actuelle et temporaire des peuples noirs, ces responsabilités [de l'écrivain noir] portent essentiellement sur trois points d'urgence:
a) La contribution de l'écrivain au développement des

17. La décolonisation a aussi donné lieu à une littérature arabe qui semble de grande valeur. C'est une littérature toutefois que Parti pris ne connaît pas. Elle est souvent en langue autochtone et ne semble pas avoir l'extension des oeuvres de Césaire par exemple (dont Chamberland se réclame, II, 5, p. 39), ou des écrivains afro-américains. Parti pris n'en parle jamais.

langues autochtones, dans tous les pays où ce développement est indispensable.

b) L'expression vraie de la réalité de son peuple, longtemps obscurcie, déformée ou niée au cours de la période de colonisation. Cette expression est tellement nécessaire dans les conditions actuelles, qu'elle implique concernant l'écrivain ou l'artiste noir une singulière spécification de la notion d'engagement. L'écrivain noir ne peut que participer de manière spontanée et totale au mouvement général précédemment esquissé. Le sens de son combat lui est donné d'emblée, comment pourrait-il s'y refuser?

c) Enfin et surtout, la contribution à l'avancée et au progrès des peuples noirs; et en particulier, dans les pays où cette question se pose, la lutte en faveur de leur indépendance, puisque l'existence d'un Etat national est de nature à favoriser l'épanouissement d'une culture positive et féconde.¹⁸

Ce congrès, le deuxième organisé par Présence africaine (le premier eut lieu en 1956), est l'aboutissement d'un demi-siècle d'oeuvres et d'action, la littérature de la négritude, dont Lilyan Kesteloot¹⁹ a très bien tracé l'histoire. La littérature de la négritude est marquée par les écrivains négro-américains (W.E. DuBois, Claude McKay, Langston Hughes, Jean Toomer...) dont l'influence se fait sentir à Paris, d'abord sur de jeunes étudiants d'origine martiniquaise qui fondent Légitime Défense, puis sur le Guyanais Léon Damas, le Sénégalais Léopold Sédar Senghor et le Martiniquais Aimé Césaire qui lancent en 1934 L'Etudiant noir. C'est avec eux vraiment que le concept de négritude prend forme et est répandu, sans être pour autant défini rigoureusement: les oeuvres plus

18. Résolutions concernant la littérature (Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs), dans Présence africaine, nos. XXIV-XXV, fév.-mai 1959, p. 389.

19. Lilyan Kesteloot, Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature, Bruxelles, Editions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1965.

tard imposeront le mot²⁰. En décembre 1947, des intellectuels blancs et noirs lancent Présence africaine dont l'action est prolongée par des congrès internationaux et par les Editions Présence africaine.

En 1948, paraît l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française de L.S.Senghor, avec la retentissante préface de Sartre: Orphée noir²¹. Ce texte serait à citer dans son entier, tant pour sa perception de la négritude que pour ce qu'il contribue à la compréhension de la poésie partipriste. Sartre s'attache à décrire la négritude, qui "n'est pas un état, ni un ensemble défini de vices et de vertus, de qualités intellectuelles et morales, mais une certaine attitude affective à l'égard du monde... La négritude pour employer le langage heideggerien, c'est l'être-dans-le-monde du Nègre" (p. xxix). "Comme toutes les notions anthropologiques, la Négritude est un chatolement d'être et de devoir-être; elle vous fait et vous la faites: serment et passion, à la fois."(p.xl)

20. Pour Senghor, la négritude est "le patrimoine culturel, les valeurs et surtout l'esprit de la civilisation négro-africaine"; pour Césaire, elle est "conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui implique acceptation, prise en charge de son destin de noir, de son histoire et de sa culture"; pour Damas, elle est rejet de l'assimilation qui fausse sa spontanéité et défense de sa qualité de nègre et de guyanais. Ces trois définitions sont celles des intéressés, données lors d'entretiens avec L. Kesteloot en 1959 (ibid., p. 110, 113, 124).

21. Paris, P.U.F., 1948, xliv, 227p. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cette préface et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

La Négritude pour Sartre est dialectique; essayer de conceptualiser ses différents aspects ne fait que montrer leur relativité:

Parce qu'elle est l'unité vivante et dialectique de tant de contraires, parce qu'elle est un complexe rebelle à l'analyse, c'est seulement l'unité multiple d'un chant qui la peut manifester et cette beauté fulgurante du Poème, que Breton nomme "explosante-fixe"... elle est vécue dans l'absolu, par des consciences royales, et parce que le poème est un absolu, c'est la poésie seule qui permettra de fixer l'aspect inconditionnel de cette attitude. (p. xliii)

Sartre explique donc aux blancs "pourquoi c'est nécessairement à travers une expérience poétique que le noir, dans sa situation présente, doit d'abord prendre conscience de lui-même et, inversement, pourquoi la poésie noire de langue française est, de nos jours, la seule grande poésie révolutionnaire" (p. xi-xii).

La Négritude est "la plus authentique synthèse des aspirations révolutionnaires et du souci poétique" (p. xxix). Le prolétaire blanc, exploité par la technique, se veut technicien car c'est là l'instrument de sa libération. Le noir, opprimé dans sa race, doit d'abord prendre conscience de celle-ci. Le révolutionnaire est donc poète, phare et miroir, "à demi-prophète, à demi partisan, bref un poète au sens précis du mot 'vates'" (p. xv). Il s'agit là d'une poésie fonctionnelle, agissante, révolutionnaire. Contrairement aussi à la poésie européenne, coupée de ses racines profondes depuis des siècles, la poésie noire baigne encore dans les mythes féconds du temps des origines.

Cette poésie est orphique, "inlassable descente du nègre en soi-même" (p. xvii), et elle a cette "chance inouïe"

que les soucis de l'indigène colonisé, problèmes d'hommes, "trouvent des symboles évidents et grandioses qu'il suffit d'approfondir et de méditer sans cesse: l'exil, l'esclavage, le couple Afrique-Europe et la grande division manichéiste du monde en noir et blanc" (p. xvi):

Ainsi, par un bonheur poétique exceptionnel, c'est en s'abandonnant aux transes, en se roulant par terre comme un possédé en proie à soi-même, en chantant ses colères, ses regrets ou ses détestations, en exhibant ses plaies, sa vie déchirée entre la "civilisation" et le vieux fond noir, bref en se montrant le plus lyrique que le poète atteint le plus sûrement à la grande poésie collective: en ne parlant que de soi il parle pour tous les nègres...(p. xvii)

Tout le texte de Sartre est ainsi: réellement inspiré, superbe, heureux, un éclatant démenti à ceux qui disent que Sartre n'entend rien à la poésie. C'est surtout l'exemple de Césaire que Sartre prend pour faire l'éloge de la négritude. Cet éloge, toutefois, n'est pas aveugle et Sartre est très conscient des limites, du moins dans l'absolu, de la négritude. Racisme antiraciste, revendication face au blanc et contre lui, la négritude conduit à l'abolition du racisme et veut détruire toutes les différences de race; elle est donc un moment, "le moment de la séparation ou de la négativité" (p. xiv) dans une évolution vers l'unité finale de l'humain:

En fait, la Négritude apparaît comme le temps faible d'une progression dialectique: l'affirmation théorique et pratique de la suprématie du blanc est la thèse; la position de la Négritude comme valeur antithétique est le moment de la négativité. Mais ce moment négatif n'a pas de suffisance par lui-même et les noirs qui en usent le savent fort bien; ils savent qu'il vise à préparer la synthèse ou réalisation de l'humain dans une société sans races. Ainsi la Négritude est pour se détruire, elle est

passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière.
(p. xli)

Cette terminologie - "temps faible", "négativité" - qui semble privilégier l'affirmation du blanc n'a pas plu à tous les lecteurs de Sartre, surtout les moins familiers avec un certain vocabulaire philosophique. Dans l'absolu, toutefois, Sartre a raison. Dans l'immédiat aussi puisque, très vite, certains ont pris conscience que la négritude était un cul-de-sac et que la racialisation de la culture devait faire place à la nationalisation de celle-ci. "L'histoire, disait Fanon en 1961 en réaction à certains gestes politiques de Senghor, a déjà pris acte de la disparition de la majorité des nègres."²² Il ne s'agit plus de fabriquer des consciences noires mais des consciences d'Antillais, de Sénégalais, de Guyanais. La négritude est donc aujourd'hui durement critiquée par une nouvelle génération de noirs.²³

Elle a néanmoins laissé des oeuvres d'une grande valeur et qui ont exercé une influence considérable. Elle a aussi laissé l'exemple d'écrivains engagés par leur plume et dans leurs vies de citoyens. Senghor devient député du Sénégal et président à la libération, Rabemamanjara est élu à Madagascar

22. Les damnés de la terre, op. cit., p. 164, note.

23. Cf. Stanislas Adotevi, (Négritude et négrologues, Paris, Union Générale d'Editions (coll. 10/18), 1972), qui s'en prend aux profiteurs de la négritude, Senghor le Poète-Président surtout; Pol Ndu (Négritude and the New Breed, dans Présence africaine, no 86, 2^e trimestre 1973, p. 116-133), pour qui l'esprit de la négritude est français et impérialiste; L.V. Thomas (Les Idéologies négro-africaines d'aujourd'hui, Dakar, Université de Dakar, 1965, p. 49 ss), pour la réaction de divers répondants au concept de négritude.

et participe à la rébellion de l'île, Apithy devient ministre du Dahomey, Césaire, député de la Martinique, Léon Damas, député de la Guyane, Alioune Diop, sénateur du Sénégal. Au début des années 1960, après une enquête réalisée auprès d'écrivains noirs, Lilyan Kesteloot concluait :

La conviction de leurs responsabilités d'intellectuels est une attitude générale chez les écrivains noirs, puisque 19 sur 22 se sentent responsables de leur action et que plusieurs n'ont d'ailleurs commencé à écrire que poussés par ce sentiment. En tant qu'intellectuels, ils estiment ne pouvoir se réfugier dans leur situation privilégiée, séparée de la masse, tant que leur peuple n'aura pas obtenu ce qu'il réclame.²⁴

Parti pris s'en souviendra.

Marxisme et théorie de la littérature.

On a dit avec raison que l'importance du marxisme pour l'interprétation et la compréhension de l'art et de la littérature serait énorme même si les fondateurs du marxisme ne s'étaient aucunement penchés sur les questions d'esthétique²⁵. A la fois conception du monde, théorie de la connaissance et méthode de recherche, le marxisme, dans son entreprise totalisatrice, devait fatalement en venir à s'intéresser à l'art et la littérature, au même titre que les autres activités humaines. De fait, Marx et Engels se sont souvent et tout au long de leur vie penchés avec prédilection sur le phénomène littéraire.

24. Op. cit., p. 295.

25. Mikhaïl Lifshitz, The Philosophy of Art of Karl Marx, London, Pluto Press, 1973, p. 10.

Le jeune Marx était poète. Dans la lettre à son père du 10 novembre 1837²⁶, qui est le bilan spirituel de ses premières études, il raconte comment il recherchait "les danses des Muses et la musique des Satyres" mais comment aussi il a voulu y renoncer totalement en brûlant ses poésies et ses plans de nouvelles. Il reste de ses oeuvres de jeunesse des poèmes à sa fiancée²⁷ et d'autres qu'il a offerts à son père pour ses cinquante-cinq ans, un fragment de drame et une fantaisie incomplète. A l'Université, il a étudié autant la littérature et l'esthétique que la philosophie et la jurisprudence. Il s'est même, pendant un certain temps, fait critique littéraire. Le gendre de Marx, Paul Lafargue, raconte dans de très belles pages²⁸ le réconfort spirituel, le plaisir et le délassement que Marx et, à sa suite, toute sa famille trouvaient dans la littérature. Il relisait Eschyle tous les ans et son admiration pour Shakespeare était sans bornes: toute la famille en récitait des passages par coeur. Marx connaissait aussi par coeur Heine et Goethe. Dante et Robert Burns étaient ses poètes, Cervantes et Balzac ses romanciers préférés. Il était grand liseur de romans. "Il avait une telle admiration pour Balzac qu'il se

26. K. Marx à Heinrich Marx, 10 novembre 1837, dans K. Marx et F. Engels, Correspondance, t. I (1835-1848), Paris, Editions Sociales, 1971, p. 28-39.

27. "Mme Marx gardait soigneusement les oeuvres de jeunesse de son mari, mais ne les montrait jamais à personne." (Paul Lafargue, Karl Marx, souvenirs personnels, dans K. Marx, F. Engels, Sur la littérature et l'art, op. cit., p. 364: par la suite, ce livre sera désigné par le nom de celui qui a préparé le recueil: Fréville.)

28. Loc. cit.

proposait d'écrire un ouvrage critique sur La Comédie humaine dès qu'il aurait terminé son oeuvre économique."²⁹ A cinquante ans, il se met à l'étude du russe et peut lire, après six mois, les écrivains russes qu'il aimait le plus: Pouchkine, Gogol, Chtchédrine.

Engels de même avait commencé sa carrière comme poète et critique littéraire, de 1838 à 1845, écrivant des cycles poétiques, des pièces chorales pour le chœur de Bremen et des articles sur la littérature et la musique, écrits qui remplissent cent cinquante pages de son oeuvre complète.

Il n'est donc pas étonnant que tout au long de leur oeuvre fourmillent les références à la littérature et des jugements sur des oeuvres et des écrivains. Il est évident, par contre, que leur grande préoccupation étant la lutte politique et économique contre le capitalisme, la littérature et l'art, peu importe leurs goûts personnels, ne pouvaient jouir que d'un intérêt incident, forcément secondaire. Ainsi Marx et Engels n'ont laissé aucun système esthétique (dans le sens de l'Esthétique de Hegel), aucune oeuvre sur la théorie de l'art, aucune analyse substantielle d'un artiste ou d'une oeuvre. Même La Sainte Famille s'intéresse moins aux Mystères de Paris, s'attaque moins au romantisme, au romanesque facile et au socialisme utopique, en somme à l'idéalisme petit-bourgeois d'Eugène Sue qu'à la critique hégélienne; celle-ci transforme le roman en

29. Paul Lafargue, Karl Marx, souvenirs personnels, dans Fréville, p. 365.

"série spéculative" en "construction hégélienne"³⁰ qui n'a rien à voir avec le roman comme tel. En l'absence d'une oeuvre fondamentale mais devant une masse assez considérable de pièces détachées, deux attitudes d'abord sont possibles: affirmer que ce ne sont là que des bribes, des aphorismes, des parenthèses dans une oeuvre axée sur autre chose et ainsi sans grande valeur intrinsèque; affirmer, par contre, que ces morceaux forment un ensemble bien articulé et cohérent et sont d'une grande valeur séminale. C'est l'attitude de Jean Fréville qui a recueilli ces textes³¹:

Malgré la dispersion des textes et leur caractère parfois épisodique, les idées de Marx et Engels s'affirment singulièrement nettes, homogènes, cohérentes. Leurs goûts littéraires, leurs préférences, leurs jugements ne sont pas dus à quelque humeur passagère, à quelque mobile fortuit: ils s'intègrent dans leur conception générale.³²

La vérité est sans doute entre les deux, entre la partisanerie et le scepticisme, comme le suggère Peter Demetz³³. Il est vrai qu'il y a un noyau assez consistant qui insiste surtout sur le fondement économique et l'origine sociale des phénomènes littéraires. Toutefois, autour de ce noyau gravitent des remarques particulières de Marx et Engels sur certains écrivains, et il y a souvent inconsistance dans ces jugements individuels.

30. K. Marx et F. Engels, La Sainte Famille, Paris, Ed. Sociales, 1969, p. 73.

31. Ces textes furent d'abord recueillis par Mikhail Lifschitz et F.P. Schiller en 1933. Lifschitz en a publié de nouvelles éditions en 1937, 1948 et 1957.

32. Op. cit., p. 17-18.

33. Peter Demetz, Marx, Engels and the poets, Origins of Marxist Literary Criticism, Chicago, University of Chicago Press, 1967, p. 232.

Une troisième attitude, en vérité, s'impose. Puisque l'esthétique marxiste ne peut pas se fonder sur des textes de base ou sur une théorie marxienne de l'art, sinon de façon partielle, elle doit plutôt tenter d'appliquer à l'art et à la littérature des idées ou des catégories marxiennes, en somme développer les implications esthétiques des écrits de Marx. C'est ce que Marx et Engels eux-mêmes ont fait, et après eux une longue suite de marxistes prestigieux, dont Lénine, Bogdanov, Gorki, Boukharine...; Lukacs a fait de l'esthétique marxiste un instrument de renouvellement de la dialectique; l'Ecole de Francfort, avec Adorno, Marcuse, Benjamin, a jeté les fondements d'une analyse marxiste de la culture. Mais tout cela est épisodique, sauf pour Lukacs et Goldmann dans le domaine littéraire. Et si un certain nombre de concepts marxistes, tels l'aliénation, la fausse conscience, l'idéologie, la superstructure, la conscience de classe ont reçu une extension considérable de la part des philosophes, sociologues et théoriciens de la littérature, presque rien n'a été dit par les marxistes sur la nature de la créativité, l'expérience esthétique, la dialectique de la forme, la psychologie de l'art, l'étiologie des formes artistiques, les changements de sens d'une oeuvre à travers l'histoire... Il faut aussi avouer que si, d'un côté, l'absence d'une oeuvre fondamentale a encouragé les recherches et les interprétations, elle a permis, par ailleurs, par l'absence de frein, la réduction de la théorie à un dogmatisme stérile: témoin la période stalinienne et le réalisme socialiste.

En effet, on ne peut parler innocemment, dans l'abstrait, du marxisme et de la littérature. Le marxisme a donné naissance à certaines formes de société, à certains pouvoirs politiques et à certaines formes de littérature. En Union soviétique, après la courte période euphorique qui suit la révolution d'octobre³⁴, la réaction s'amorce très tôt³⁵ et "la poussée sauvage et luxuriante des années vingt est définitivement domestiquée en 1932"³⁶. A partir du 1er Congrès des écrivains soviétiques, en août 1934, il n'y a plus de recherche et de débats culturels libres en U.R.S.S., mais direction administrative, décrets, résolutions. C'est le début de la sombre époque du stalinisme (du jdanovisme en littérature) et de la valorisation exclusive du concept d'art social. On peut se demander si le jdanovisme a ses racines dans le marxisme, car nulle part peut-on trouver dans Marx que l'art doit créer des figures exemplaires ou servir à des fins utilitaires. Plusieurs facteurs peuvent expliquer la répression stalinienne et le jdanovisme, par exemple la peur du fascisme européen, la peur de la guerre, l'élaboration d'une économie de guerre. On peut même faire appel à une montée de puritanisme: le jdanovisme est une sourde peur de l'art qui a son pendant

34. C'est l'époque du Proletkult, qui veut faire table rase du passé, des futuristes, dont Maïakovski, du théâtre de Meyerhold, de l'école formaliste, d'une variété d'écoles littéraires impressionnante.

35. Dès mars 1918, selon les documents réunis par A. Soljénitsyne (cf. L'Archipel du Goulag, Paris. Seuil, 1974, t. I, p. 219ss.)

36. Henri Arvon, L'esthétique marxiste, Paris, P.U.F., 1970, p. 66.

dans la répression de l'érotisme; ce n'est pas alors un hasard si l'appel de Jdanov et Radek pour le réalisme socialiste en 1934 coïncide parfaitement avec l'annulation des lois trop libérales sur l'avortement et le divorce, le passage de dures lois contre l'homosexualité et l'arrestation d'un grand nombre d'intellectuels accusés d'homosexualité et de conspiration avec les Nazis de Roehm³⁷. Si, toutefois, la situation historique mondiale explique en partie la crainte des dirigeants du parti face à un libre développement de la littérature, c'est surtout dans la logique même du marxisme soviétique qu'on doit chercher la genèse du réalisme socialiste³⁸.

Le réalisme socialiste fait partie du "combat contre la transcendance idéologique" (p. 171) qui est, pour le régime, lutte pour la vie. Dans un état capitaliste, il y a encore relation antagonique entre l'infrastructure et la superstructure, entre la base sociale et l'Etat. En Russie, la base socialiste a changé la fonction traditionnelle de la superstructure en général et de l'Etat en particulier qui devient "sans éléments intermédiaires, l'organisation politique directe de l'appareil productif" (p. 166). Par ailleurs, ce n'est pas encore le paradis; les intérêts individuels ne sont pas tous disparus et même il y a beaucoup d'insatisfaction qui cherche une expres-

37. Cf. Maynard Solomon, ed., Marxism and Art, New York, Alfred A. Knopf, 1973, p. 237 ss.

38. Ce qui suit est emprunté à Herbert Marcuse, Le marxisme soviétique, Paris, Gallimard, (Coll. Idées), 1963, Chap. VI: Base et superstructure, Réalité et idéologie. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cette oeuvre et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

sion idéologique. C'est la métaphysique qui est le "principal refuge traditionnel des idées encore non réalisées de liberté et d'épanouissement de l'homme" (p. 171). Or le régime a désamorcé la métaphysique pour la déclarer remplacée par le matérialisme dialectique et a transformé la philosophie morale en "système pragmatique de règles et de normes de comportement" (p. 172). La contestation ne peut donc se cantonner que dans l'art et la littérature, et c'est contre la transcendance en ceux-ci que le combat idéologique est dirigé. Ainsi, "l'art et la littérature soviétiques doivent être 'réalistes'" (p. 173), mais le réalisme ne sera pas critique et progressiste comme il peut l'être et l'a déjà été: il doit se conformer aux exigences d'un Etat répressif. "En d'autres termes, une fois que la réalité elle-même incarne l'idéal (bien que ce ne soit pas encore dans toute sa pureté), l'art doit nécessairement refléter la réalité; autrement dit, pour conserver sa fonction essentielle, il doit être un 'réalisme'." (p. 176)

A ceci il faut ajouter que le régime soviétique a une conscience aiguë de la fonction sociale de la littérature, surtout de sa fonction cognitive, ce en quoi il a raison, selon Marcuse, de s'en méfier:

L'art révèle et en même temps consacre les forces (subjectivement et objectivement) non maîtrisées dans l'homme et dans son univers, les "zones dangereuses" en-dessous et au-delà du contrôle de la société. Envisagée du point de vue d'une société répressive, la suprême liberté réside dans ces zones dangereuses. A son niveau le plus profond, l'art est protestation contre ce qui est. Par là même, l'art est une affaire "politique": laissé à lui-même, il peut mettre en danger la loi et l'ordre. La façon dont Platon traite l'art, son système de censure rigide qui fusionne les critères esthétiques,

politiques et épistémologiques rend davantage justice à la vérité et à la fonction de l'art que ceux qui le tiennent pour un divertissement intellectuel, émotionnel ou éducatif. (p. 178)

On applique donc des directives, des critères préétablis, assez primaires et jamais révisés. La littérature doit servir, évoquer le peuple qui fait vivre ou le héros socialiste, éviter à tout prix la "décadence" bourgeoise, c'est-à-dire la non-lecture immédiate et les recherches formelles.

Staline et Jdanov sont-ils des accidents historiques, des caricatures du marxisme? Encore aujourd'hui, dans ce qu'on connaît des pays socialistes, une liberté littéraire équivalant à celle des pays capitalistes n'existe pas. Présentant en 1964 un débat d'écrivains qui a fait beaucoup de bruit, Yves Buin, rédacteur en chef de Clarté, journal de l'Union des Etudiants communistes français, pouvait déclarer:

Et c'est ainsi que pour les communistes la littérature n'apparaît pas comme un allié occasionnel, une super-structure que l'on soumet nécessairement aux objectifs de la politique. Ils reconnaissent en ce qui concerne le problème de l'art la modestie fondamentale du politique vis-à-vis de l'artiste. Ils garantissent enfin le respect absolu du développement autonome de l'art dont la condition sine qua non est la licence la plus totale des voies, moyens et formes de la création.³⁹

mais rien n'est moins certain. "Les idéologies, disait Sartre, sont liberté quand elles se font, oppression quand elles sont faites."⁴⁰ Soljénitsyne exilé, Daniel et Siniawsky au camp: ce ne sont pas là des événements de l'ère stalinienne. Le

39. Yves Buin, Présentation, dans J.P. Sartre et al., Que peut la littérature? Paris, Union Générale d'Editions (Coll. 10/18), 1964, p. 24-25.

40. J.P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, op. cit., p. 193.

marxisme une fois constitué en pouvoir produit peut-être nécessairement, comme le constate Marcuse, l'embrigadement des artistes et des formes artistiques de goût petit bourgeois (une littérature de bons sentiments révolutionnaires et éducatifs⁴¹). En Chine, pendant la révolution culturelle, on a fait disparaître les oeuvres du passé et mis au pas les intellectuels et les artistes pour donner lieu à un nouveau type de producteur culturel, l'ouvrier-soldat-paysan-intellectuel, et de nouvelles productions, les tatzupao (journaux muraux) :

Que sont les tatzupao sinon une forme nouvelle de littérature collective. (...) Les tatzupao combinent l'écriture et la peinture. Chacun représente un effort créateur de l'homme que l'on pourrait appeler art. Pendant des nuits entières, ils écrivent, ils collent, ils peignent les images et les caractères, afin de présenter leurs idées sous la forme la plus agréable à l'oeil. On dirait qu'ils sont tous en même temps artistes, journalistes, écrivains...⁴²

41. Il se pose ici une question fondamentale que les spécialistes de l'esthétique, surtout les marxistes, auraient intérêt à débattre. Le regard qui constitue l'objet en objet esthétique est peut-être essentiellement bourgeois. Lorsque le regard constituant est esthétique-religieux ou esthétique-politique, c'est, semble-t-il, toujours la deuxième dimension qui est prioritaire au point d'effacer la dimension esthétique. Par exemple, tous les objets qui relèvent d'un culte quelconque ne sont esthétiques que pour notre civilisation capitaliste et bourgeoise. Pour ceux qui s'en servaient et pour ceux qui voulaient les fracasser (par exemple une statue hindoue pour la société médiévale), ils étaient essentiellement religieux : représentations des dieux ou idoles. De même, pour une idéologie qui a pour visée de renverser le capitalisme et d'instaurer la dictature du prolétariat, le caractère politique d'un objet prend forcément le pas. La visée esthétique-esthétique ne sera peut-être possible pour un marxiste qu'une fois le communisme instauré à l'échelle de la planète avec la constitution d'une véritable société sans classes et sans conflits. (Cf. Maurice Audebert, L'impasse de la culture, dans Esthétique et marxisme, Paris, Union Générale d'Editions (coll. 10/18), 1974, p. 101 ss.)

42. A.M. Macciocchi, De la Chine, Paris, Seuil, 1971, p. 214, 219.

C'est là réagir fortement à la "concentration exclusive du talent artistique dans quelques individus et son étouffement dans les grandes masses..., effet de la division du travail"⁴³. Mais, ainsi qu'on peut facilement le constater, il y a "surprenante rencontre, au niveau de l'objet produit, entre 'la révolution culturelle' [chinoise], le 'révisionisme soviétique' et les délices sulpiciennes du pire goût petit-bourgeois"⁴⁴. Tout se passe comme si les pays socialistes ne faisaient qu'emprunter une esthétique bourgeoise (et encore , datée) pour ensuite lui donner un contenu différent, socialiste et révolutionnaire.

Existe-t-il une théorie marxiste de la littérature? Est-elle différente de celle qu'ont élaboré les pays communistes?⁴⁵ De nouveau - si ce n'est que parce que Parti pris s'est réclamé du marxisme-léninisme et non du marxisme soviétique ou chinois -, il faut, à l'exemple de Sartre, distinguer entre la pensée marxienne et ce qu'est devenu le marxisme aux mains des différents partis communistes. En 1933, Mikhal Lifshitz publiait, en russe, La philosophie de l'art de Karl Marx, une sorte de modèle provisoire de la philosophie de l'art de Marx, traçant l'évolution de celle-ci à partir des premiers poèmes et de la thèse de Marx sur Epicure et Démocrite,

43. K. Marx, F. Engels, L'idéologie allemande, Paris, Editions Sociales, 1968, p. 434.

44. Maurice Audebert, op. cit., p. 100.

45. Pour le philosophe, il y a une question supplémentaire. Est-elle plus qu'une réflexion sur l'Esthétique de Hegel et l'élaboration des analyses de celui-ci lorsqu'il trace des parallèles entre les oeuvres d'une époque et la société qui leur donne naissance (par exemple la conquête sur les eaux qui se reflète dans la peinture hollandaise)?

jusqu'au matérialisme historique. En 1936, Jean Fréville dégagait les lignes de force d'une conception marxienne de l'art en présentant des textes choisis de Marx et Engels; en 1954, dans une nouvelle édition, il faisait précéder ces textes d'une étude assez fouillée et intéressante. Ce sont là des analyses précieuses mais il est évident qu'aucune construction hypothétique ne saurait être définitive, et ne saurait remplacer une oeuvre qui n'a jamais existé. C'est pourquoi, pour éviter d'abstraire une conception de la littérature des textes de Marx, nous nous contenterons de formuler ce qui nous semble les thèses essentielles d'une conception marxienne de la littérature. C'est surtout en examinant le détail des prises de position de Parti pris que nous pourrions les confronter avec des textes précis de Marx qu'il s'agira alors de jauger selon leur importance relative.

Ces thèses essentielles pourraient se présenter ainsi:

1) La littérature fait partie des superstructures idéologiques. A ce titre, il ne saurait pas plus y avoir une histoire indépendante de la littérature qu'il ne saurait y en avoir une du droit. Les superstructures reposent sur l'infrastructure économique et sont déterminées par elle. Cela ne veut pas signifier une simpliste théorie du reflet (le mythe de l'économisme). Le facteur économique prévaut en dernière instance, mais seulement à travers un jeu complexe de médiations où les superstructures (philosophie, idéologies, littérature, Etat...) agissent l'une sur l'autre et sur l'infrastructure.⁴⁶

46. Cf. F. Engels, Lettre à Joseph Bloch du 21 sept. 1890, lettre à Conrad Schmidt du 27 oct. 1890, dans K. Marx, F. Engels, Etudes philosophiques, Paris, Ed. Sociales, 1968, p. 154-161.

2) L'homme se crée en transformant la nature. La littérature est une des activités pratiques de l'homme qui, dialectiquement, façonne l'histoire et est façonnée par elle.⁴⁷

3) Le travail de l'artiste n'a pas le même caractère que le travail de l'ouvrier. Celui-ci travaille pour satisfaire ses besoins, il est obligé de s'embaucher. Personne n'oblige un artiste à peindre ou à écrire des poèmes:

L'écrivain ne considère aucunement ses travaux comme un moyen. Ils sont des buts en soi. Ils sont si peu un moyen pour lui-même et pour les autres qu'il sacrifie son existence à leur existence, quand il le faut.⁴⁸

Quelques remarques ici s'imposent. Ceci veut dire pour un marxiste que le travail de l'artiste n'est pas aliéné, comme celui de l'ouvrier en société capitaliste. Toutefois, puisque le capitalisme réserve le plaisir artistique à une élite, soumet le talent à la volonté des riches, donne une valeur d'échange aux oeuvres et fait des artistes des marginaux, le travail de l'écrivain est en partie aliéné. D'autre part, sous la dictature du prolétariat, le travail de l'ouvrier comme celui de l'artiste sera libéré, il n'y aura plus de cloisonnement rigoureux et artificiel des tâches, il n'y aura plus de peintres, "mais tout au plus des hommes qui, entre autres, font aussi de la peinture"⁴⁹. Alors, "le libre déve-

47. Cf. K. Marx, Préface, Contribution à la critique de l'économie politique (1859), Paris, Ed. Sociales, 1957, surtout p. 4-5.

48. K. Marx, Débats sur la liberté de la presse, dans La Gazette Rhénane, mai 1842, cité par J. Fréville p. 195. Souligné dans le texte.

49. K. Marx, F. Engels, L'idéologie allemande, op. cit., p. 434.

loppement de chacun [sera] la condition du libre développement de tous"⁵⁰.

4) En société capitaliste, l'artiste, dans la mesure où sa vie est exigence d'harmonie et de plénitude, souffre de l'aliénation qui l'entoure. Révolté par ce monde, il est alors forcément lié à la lutte du prolétariat qui seule peut changer ce monde, mettre fin à l'aliénation et ainsi donner une efficacité à sa révolte. Il fait partie de cette "petite fraction de la classe dominante [qui] s'en détache et se rallie à la classe révolutionnaire, celle qui tient l'avenir entre ses mains"⁵¹.

5) Il est donc normal que l'oeuvre soit tendancieuse. Toutefois, la tendance doit ressortir de l'oeuvre elle-même et un grand écrivain (Balzac, ou les réalistes anglais: Dickens, Thackeray, E. Brontë, E. Gaskell), malgré ses opinions personnelles, fait plus pour dévoiler le monde dans sa réalité qu'un bon socialiste écrivain maladroit ou que tous les théoriciens et politiciens pris ensemble.⁵²

6) L'écrivain doit viser la perfection dans ses écrits. Pour cela le style est d'une extrême importance. De plus, si l'écrivain se réclame ouvertement du matérialisme historique, il doit vraiment étudier les sciences économiques et sociales.⁵³

50. K. Marx, F. Engels, Manifeste du parti communiste, op. cit., p. 47.

51. Ibid., p. 32.

52. Cf. K. Marx, La classe moyenne anglaise, dans New York Tribune, 1er août 1854, (Fréville, p. 302-303); F. Engels, lettre à Minna Kautsky, 26 nov. 1885 (Fréville, p. 313-315), lettre à Margaret Harkness, avril 1888, (Fréville, p. 315-319).

53. Cf. K. Marx, Lettre à Engels, 31 juillet 1865, (Fréville, p. 201); F. Engels, lettre à Conrad Schmidt, 5 août 1890, (Etudes philosophiques, op. cit., p. 152-154).

C'est à partir de ces deux dernières "thèses" que s'ouvre le grand débat marxiste sur la conscience fausse et la conscience juste. Si Balzac, malgré sa conscience faussée du point de vue politique ou philosophique, a une conscience juste du point de vue artistique, que sert-il d'avoir une conscience marxiste, donc juste, si cela est loin d'assurer que l'écrivain puisse faire une oeuvre valable. Balzac et les réalistes anglais, par leur pratique littéraire authentique, ont dévoilé les véritables ressorts non seulement de la société de leur temps mais aussi de l'avenir se faisant. Ce dilemme donne une idée des traquenards qui attendent ceux qui, à partir des déclarations de Marx et Engels, cherchent à dégager une théorie rigoureuse de la littérature.

Lorsqu'on regarde du côté de Lénine, on se butte aux mêmes difficultés qu'avec Marx: une vie axée sur la lutte politique mais un intérêt considérable pour la littérature, ce qui produit un certain nombre de réflexions parcellaires qui peuvent donner lieu à plusieurs interprétations⁵⁴. L'estime de Marx pour Balzac, malgré les opinions personnelles de

54. Ces textes ont aussi été recueillis par Jean Fréville: V.I. Lénine, J. Staline, Sur la littérature et l'art, textes choisis, traduits et présentés par Jean Fréville, Paris, Ed. Sociales, 1937. Cf. aussi V.Lénine, Ecrits sur l'art et la littérature, Moscou, Editions du Progrès, 1969. Il est à noter que dans le recueil préparé par Fréville, on ne trouve que trois petits textes de Staline, assez incongrus. Il s'agit donc d'un recueil Lénine. Une nouvelle anthologie (Lénine, Sur l'art et la littérature, textes choisis et présentés par Jean-Michel Palmier, Union Générale d'Editions, (10/18), 1975, 3 vol.) vient d'être publiée. Nous n'avons pu la consulter qu'après la rédaction de notre travail. J.-M. Palmier présente un grand choix de textes et un bagage critique intéressant, mais qui dans l'ensemble ne font que confirmer les aperçus des recueils antérieurs.

l'auteur, trouve ici son pendant dans une certaine admiration de Lénine pour Tolstoï. En effet, Lénine fréquente surtout les auteurs russes et se sent volontiers nationaliste et conservateur dans ses appréciations littéraires. Sa culture littéraire semble beaucoup moins profonde que celle de Marx. Il reconnaît d'ailleurs volontiers son amateurisme dans ce domaine et lorsqu'il est au pouvoir il évite d'imposer ses idées. Par exemple, il n'aime guère le Proletkult, mais se garde bien de sévir contre lui; de même, il ne peut sentir la poésie de Maïakovski (ni l'homme, d'ailleurs). Un soir, avec sa femme, il visitera les Ateliers Supérieurs d'Art et de Technique et sera émerveillé par l'ardeur révolutionnaire de ces jeunes qui vivent en commune. Il sera tout surpris de constater qu'ils préfèrent Maïakovski à Pouchkine; après cette expérience, toutefois, il sera moins rude pour le poète⁵⁵. Ce petit fait est assez révélateur de la grande culture des premiers bolcheviks, culture qui les empêchait, même s'ils ne comprenaient rien à certaines formes ou tendances nouvelles, d'imposer brutalement des limites à la création. Les contemporains de Lénine évoquent de nombreux détails du genre, détails dont on ne peut nier l'authenticité, d'autant plus que la plupart de ces témoignages datent de l'époque stalinienne, où l'on ne retrouvait plus la même ouverture d'esprit.

Il est assez surprenant alors de constater que c'est de Lénine que nous vient un des textes les plus dogmatiques sur la pratique littéraire. Cet article pourrait facilement

55. N. Kroupskaïa, Souvenirs sur Lénine, dans Fréville, p. 135-140.

justifier tous les embrigadements marxistes:

La littérature doit devenir une littérature de Parti. En opposition aux moeurs bourgeoises, en opposition à la presse bourgeoise patronale et mercantile, en opposition à l'arrivisme littéraire et à l'individualisme bourgeois, à l'"anarchisme de grand seigneur" et à la chasse au profit, le prolétariat socialiste doit préconiser le principe d'une littérature de Parti, le développer et l'appliquer sous une forme aussi pleine et aussi entière que possible. (...) [La littérature] ne saurait être une affaire individuelle, indépendante de la cause générale du prolétariat. A bas les littérateurs sans parti! A bas les surhommes de la littérature! La littérature doit devenir un élément de la cause générale du prolétariat, "une roue et petite vis" dans le grand mécanisme social-démocrate, un et indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de la classe ouvrière. (...) Il est indiscutable que la littérature se prête moins que toute chose à une égalisation mécanique, à un nivellement, à une domination de la majorité sur la minorité. Dans ce domaine, certes, il faut absolument assurer une plus large place à l'initiative personnelle, aux penchants individuels, à la pensée et à l'imagination, à la forme et au contenu. Tout cela est incontestable, mais tout cela prouve seulement que le secteur littéraire du travail d'un parti prolétarien ne peut être mécaniquement identifié aux autres secteurs de son travail. Tout cela ne contredit nullement ce principe, étranger et bizarre pour la bourgeoisie et la démocratie bourgeoise, selon lequel la littérature doit nécessairement et obligatoirement devenir un élément du travail du Parti social-démocrate, indissolublement lié à ses autres éléments.⁵⁶

Ce texte date de novembre 1905. Il fait suite à la révolution de 1905, à un moment où les forces révolutionnaires devaient se ressaisir pour consolider l'acquis et poursuivre la lutte. Lénine précise dans la suite de l'article qu'il parle de la littérature de parti et que ceux qui, au nom de la liberté de parole, refuseront cette conception, seront exclus du Parti (qui à ce moment attirait toutes sortes d'éléments): à la liberté de parole doit correspondre la liberté d'association.

56. V. Lénine, L'organisation du Parti et la littérature de Parti, dans Ecrits sur l'art et la littérature, p. 20-21. Souligné dans le texte.

Le Parti doit être libre d'accepter ou de refuser des membres, selon la nature de leur oeuvre, sinon c'est la dissolution idéologique par l'intérieur. Il faut donc nuancer cette consigne en la plaçant dans son contexte; il faut aussi la mettre en regard du témoignage offert par la vie et les autres écrits de Lénine. Cela n'enlève pas toutefois à ces phrases leur grande portée. Lénine peut bien reconnaître à chacun le droit d'écrire et de parler, sans restrictions. Mais si ce droit entraîne l'exclusion du Parti, il est tout illusoire, puisque le Parti au pouvoir doit aussi contrôler imprimeries, librairies, bibliothèques, etc. Il est alors en tout point comparable à la "liberté" capitaliste, que Lénine condamne par ailleurs. Une telle conception, lorsqu'elle ne sera pas tempérée par la culture des dirigeants du Parti, donnera lieu aux abus que l'on connaît.

Peut-être faut-il rappeler ici la célèbre boutade d'Elie Faure en réponse à un Gide, retour d'U.R.S.S., qui exprimait son désenchantement face au climat culturel en Russie et à la conception dogmatique de la littérature qui en découlait: "Il a fallu mille ans au christianisme pour sortir la cathédrale"⁵⁷. Le marxisme, selon les marxistes, est encore dans son enfance; même là où il est victorieux, il en serait à ses premiers pas, nécessairement chancelants, dans l'élaboration du communisme. C'est là un travail de plusieurs générations. Ni sur le plan théorique, ni sur le

57. Cité par Jean-Pierre Faure, son fils, Table ronde: Histoire de l'art et marxisme, dans Esthétique et marxisme, op. cit., p. 213.

plan pratique n'est-il arrivé encore à élaborer une conception rigoureuse ou même complètement satisfaisante de la littérature.

Il ne faudrait donc pas s'étonner que Parti pris ait souvent de la difficulté à dégager des notions précises à partir de sources pour le moins ambiguës.

CHAPITRE IV

SOURCES IDEOLOGIQUES ET CRITIQUE LITTERAIRE

Toute critique littéraire, on le sait, est idéologique. Elle renvoie toujours à une conception de la littérature: il n'y a pas de critique innocente. Définir la littérature, c'est, en dernière analyse, définir l'homme, puisque cela implique une vision du monde, une vision philosophique, morale, et politique. Ainsi la question fondamentale en critique littéraire est-elle toujours: "Qu'est-ce que la littérature?" La véritable critique commence par cerner ses propres postulats et par les expliciter.

Les sources idéologiques de Parti pris sont à l'origine de certaines conceptions de la littérature que nous avons essayé de dégager dans le chapitre précédent. Ces conceptions conditionnent évidemment diverses formes de critique littéraire et ont produit certaines pratiques critiques qu'il convient maintenant d'analyser. Ce n'est donc qu'après avoir examiné les formes de critique littéraire tributaires des sources idéologiques de la revue que nous serons en mesure de percevoir dans quelle mesure Parti pris a été effectivement influencé par celles-ci et de façon plus générale, ce dont il aurait pu s'inspirer pour sa pratique critique.

Les théoriciens de la décolonisation ne s'intéressent que très peu à la littérature; ils n'ont fait aucune critique littéraire et n'ont donné lieu à aucune critique littéraire qui puisse se distinguer, en pratique, du marxisme ou de l'existentialisme sartrien. C'est donc seulement à ces deux derniers que nous nous arrêterons¹. Il est bien évident qu'on ne saurait, en quelques pages, donner les thèses essentielles d'une critique marxiste et existentialiste. Il s'agit donc pour nous non pas de "résumer" ces activités critiques, mais d'en exposer brièvement les traits fondamentaux et de rappeler les aspects essentiels de démarches critiques bien connues au demeurant, pour permettre ensuite de voir dans quelle mesure elles ont inspiré les partipristes. Il n'est nullement question pour nous de juger ces formes de critique: tel n'est pas le but de ce travail. Nous avons à juger l'exploitation que fait d'elles Parti pris et, implicitement, ces éléments utilisés. C'est en jugeant la critique partipriste que nous serons amené tout d'abord à compléter certains aspects de notre présentation de ces deux formes de critique littéraire et ensuite à exprimer certaines réserves sur elles, s'il y a lieu.

Existentialisme sartrien et critique littéraire.

Sartre n'est pas le premier des philosophes-critiques

1. La problématique décolonisatrice a donné lieu à un thème littéraire qui a énormément influencé la pratique critique de Parti pris, le thème de l'aliénation coloniale, mais c'est là une autre question que nous discuterons dans notre III^e partie.

littéraires. Mais c'est lui qui a poussé à son plus haut point l'intégration de la littérature et de la philosophie, intégration où la critique littéraire agit comme médiation dynamique². La critique littéraire, pour Sartre, est partie intégrale de son oeuvre de création et de sa philosophie. Son ontologie phénoménologique fonde cet ensemble; la suspension de toute présupposition, de tout dualisme, et la conviction que toute connaissance ne peut venir que d'une attention précise aux phénomènes, appelle une description critique de l'oeuvre littéraire. Il n'y a pas d'essence cachée, l'essence est dans la série des apparences. La couleur jaune est le citron³: à cause de l'interpénétration des qualités d'un objet, chaque objet est ce qu'il semble être et chaque qualité d'un objet est tout l'objet. La philosophie s'appuie sur la description phénoménologique, mais puisque certains phénomènes individuels sont irréductibles à la philosophie conçue comme ensemble cohérent de pensée et que seulement une partie du monde vécu peut être intégrée dans un système philosophique, la littérature vient utilement compléter la philosophie. Dans la bonne littérature, le sensible et l'intelligible sont liés, la connaissance vient intuitivement, sans présuppositions et sans s'appuyer sur des explications générales et conventionnelles: la littérature fournit

2. Pour une bonne analyse des fondements philosophiques de la critique littéraire sartrienne, voir Benjamin Suhl, Sartre: un philosophe critique littéraire, Paris, Editions universitaires, 1971.

3. J.P. Sartre, L'Etre et le néant, Paris, Gallimard, 1943, p. 235.

une expérience préscientifique du monde. D'où le fait, selon le mot de Merleau-Ponty, qu'une simple histoire peut signifier le monde aussi profondément qu'un traité philosophique⁴.

C'est pourquoi un des premiers critères d'une bonne littérature pour Sartre est qu'elle décrive plutôt que de postuler: de là son admiration pour Faulkner et Dos Passos quand il les a découverts. Puisque tout est signifiant dans l'oeuvre et que la critique doit servir de médiation entre la littérature et la philosophie, Sartre cherchera, dans ses premiers articles critiques, à découvrir la métaphysique d'un auteur. Cela ne veut pas dire que cette critique n'est pas littéraire. Au contraire. Le point de départ de Sartre est toujours le style d'une oeuvre; il cherche dans sa structure, sa temporalité, son champ sémantique, son ton, son rythme, en somme dans la force motrice essentielle de son style, la façon dont l'auteur perçoit le monde vécu. C'est ainsi qu'à partir d'analyses littéraires des oeuvres, il dévoile l'aristotélisme de Giraudoux, l'essentialisme de Mauriac, la psychanalyse des choses chez Ponge, l'absurdité chez Camus, l'élimination de la vie intérieure chez Dos Passos, la temporalité déloyale chez Faulkner...⁵

Cette métaphysique mise à jour, Sartre la juge: "la fonction du critique est de critiquer, c'est-à-dire de s'engager pour ou contre et de se situer en situant"⁶. Le critique ne se place

4. Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, p. xvi.

5. Etudes critiques réunies dans Situations, I, Paris, Gallimard, 1947.

6. Ibid., p. 213.

pas ainsi en situation privilégiée: plutôt, il évite les jugements absolus et partage le sort des auteurs:

Il faut que nous réapprenions la modestie et le goût du risque: puisqu'on ne peut sortir de la subjectivité - non de la subjectivité individuelle mais de celle de l'époque - il faut que le critique renonce à juger à coup sûr et qu'il partage la fortune des auteurs. Après tout, un roman....c'est l'entreprise hasardeuse d'un homme seul. Lire, pour un contemporain de l'auteur, roulé dans la même subjectivité historique, c'est participer aux risques de l'entreprise. (...) Et puis, enfin, il faut parier: le livre est-il bon? est-il mauvais? Parions: c'est tout ce que nous pouvons faire.⁷

Dans ses grandes oeuvres critiques, le Baudelaire⁸, mais surtout le Saint Genet⁹ et le Flaubert¹⁰, Sartre se livre à une psychanalyse existentielle complexe et détaillée. La critique littéraire devient une biographie existentielle, c'est-à-dire une étude d'attitudes individuelles dans toute leur complexité, irréductibles à une généralité mais où il y a moyen de voir la vie d'un homme comme la tentative d'unir son monde dans une praxis totalisatrice qui développe son projet initial. Dans cette recherche du choix fondamental, du projet particulier d'un être, l'oeuvre littéraire prend place avec les autres aspects de son comportement, le tout s'éclairant réciproquement. Sartre s'achemine dans un chaos de gestes, d'actions, de réactions et y suit patiemment le fil d'Ariane ou plutôt les diverses constantes pour conduire le lecteur

7. Id., Situations, II, Paris, Gallimard, 1948, p. 43-44.

8. Id., Baudelaire, Paris, Gallimard, 1947. Réédité Gallimard, coll. Idées, 1963, 245 p. (édition citée)

9. Id., Saint Genêt, Comédien et Martyr, Paris, Gallimard, 1952, 578 p.

10. Id., L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857, Paris, Gallimard, 1971-1972, 3 vol.

à une totalité où tout, chaque mot, chaque geste, chaque parole, révèle le même choix fondamental de l'auteur. C'est, à la vérité, sa méthode dans son Saint Genet et son Flaubert, et à un degré beaucoup moindre dans son Baudelaire.

A la fin de son essai sur ce dernier, Sartre a exprimé l'avis que s'il pouvait voir Baudelaire vivre pour "un instant", il pourrait atteindre une "connaissance totalitaire" de lui: "la perception immédiate s'accompagne, en effet, d'une compréhension confuse et, pour parler comme Heidegger, 'préontologique', qu'il faut souvent des années pour expliciter et qui contient, ramassés dans une indifférenciation synchrétique, les principaux caractères de l'objet"¹¹. Prétention hautaine et volontiers scandaleuse. Sartre reviendra souvent sur les insuffisances de cet essai¹² et reconnaîtra qu'en art, quand tout est dit, une certaine irréductibilité à l'analyse persiste. La valeur d'une méthode est d'atteindre cet irréductible et de permettre d'arriver à une compréhension qui explicite le plus grand nombre de phénomènes. Car enfin, Sartre a eu Genet sous les yeux, et pour plus d'un instant, sans pour autant atteindre cette connaissance totalitaire. Dans le cas de Baudelaire, tout de même, il a mis en relief sa métaphysique (la transcendance, le satanisme, la temporalité), explicité son art (les mots clefs, les thèmes) et tracé un portrait

11. Op. cit., p. 235-236.

12. Voir par exemple Situations, IX, Paris, Gallimard, 1972, p. 113.

(un réquisitoire selon plusieurs) qui, plutôt que d'inviter le lecteur à une identification facile à l'auteur, projette celui-là de façon rigoureuse et méthodique dans l'univers vécu de Baudelaire.

L'essai sur Genet se termine par une "Prière pour le bon usage de Genet" qui précise les intentions de Sartre:

Montrer les limites de l'interprétation psychanalytique et de l'explication marxiste et que seule la liberté peut rendre compte d'une personne dans sa totalité, faire voir cette liberté aux prises avec le destin, d'abord écrasée par ses fatalités puis se retournant sur elles pour les digérer peu à peu, prouver que le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés, retrouver le choix qu'un écrivain fait de lui-même, de sa vie et du sens de l'univers jusque dans les caractères formels de son style et de sa composition, jusque dans la structure de ses images, et dans la particularité de ses goûts, retracer en détail l'histoire d'une libération: voilà ce que j'ai voulu.¹³

La critique, en somme, cherche à étudier un homme en établissant une patiente dialectique entre l'homme et l'oeuvre pour montrer comment les deux se produisent mutuellement. La méthode régressive-progressive permet l'élucidation d'événements par ce qui en découle et la mise en relief de l'événement synthétisant dans le choix fondamental de jeunesse. Ainsi, la progression chronologique de la vie de Genet à partir de sa jeunesse peut être expliquée par certains éléments de son oeuvre postérieure. Il s'agit là d'un ordre dialectique (qui s'oppose souvent à l'ordre chronologique) dont Philippe Lejeune a montré par exemple le "trucage" dans Les Mots de

13. Op. cit., p. 536.

Sartre¹⁴.

Ecrit après la Critique de la raison dialectique, le Flaubert parfait sa méthode de biographie existentielle¹⁵. Il intègre davantage à la biographie d'un homme les structures sociales, la situation historique qui sont celles dans lesquelles un homme se choisit. Le contexte distinctif de 1925 et celui, en particulier, de l'Assistance publique de cette époque étaient trop absents du Saint Genet. Dans L'Idiot de la famille le monde extérieur est plus présent, en tant qu'extériorité et intériorité, c'est-à-dire tel que vécu par l'enfant Flaubert au moment de son choix fondamental. Cette somme tente de répondre à la définition de la critique que Sartre donnait en 1964:

Les oeuvres modernes réclament la constitution d'une critique moderne qui puisse les envisager dans leur totalité, c'est-à-dire dans leur conditionnement historique et dans leur irréductibilité, dans leur signification intentionnelle et dans la hiérarchie de leurs sens profonds, à la fois comme des produits d'un homme, d'une époque et comme le dépassement objectif des conditions de leur production qui se retourne sur elles pour les modifier.¹⁶

14. Philippe Lejeune, Rapport de la chronologie et de la dialectique dans "Les mots", dans Les critiques de notre temps et Sartre, Paris, Garnier, 1973, p. 136-143.

15. Les partipristes n'ont pu connaître cette dernière oeuvre. Nous en parlons pour compléter notre exposé de la critique sartrienne. Signalons, tout de même, que des extraits de l'oeuvre paraissaient dans Les Temps modernes (no. 243, août 1966, p. 197-253; no. 244, sept. 1966, p. 423-481; no. 245, oct. 1966, p. 598-674), extraits qui seront refondus. Sartre annonçait son oeuvre sur Flaubert depuis 1960 (un article sur Flaubert sera annoncé d'avril 1957 à avril 1958, article qui porte le titre L'Idiot de la famille à partir de juil.-août 1957).

16. Sartre parle..., interview par Yves Buin, dans Clarté, no. 55, mars-avril 1964, p. 45.

La question fut maintes fois posée: s'agit-il de critique littéraire? Le sujet du Flaubert est: "Que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui?"¹⁷, étant bien entendu qu'il s'agit de conter non la "vie" de Flaubert mais la dialectique de son existence, au moyen d'un essai qui est "à la fois Bildungsroman, compendium de sciences humaines appliquées, autobiographie, commentaire critique, mythographie, traité de philosophie, somme où triompherait l'analytique au sein même de l'imaginaire, le romanesque au sein même de la dialectique..."¹⁸

L'entreprise sartrienne ne peut s'exercer que sur des sujets qui laissent ou qui sont entourés d'une masse d'information sur eux-mêmes. Et cette entreprise dépasse la littérature, tant dans ses méthodes de recherche que dans les buts qu'elle se fixe. Elle tend à réduire aussi l'écrit au rang de toute autre manifestation, peu importe sa banalité, qui émane de la personnalité totale: l'homme n'est pas une somme de caractéristiques disparates; il est une totalité signifiante et rien de ce qu'il fait n'est accidentel.

Sartre ramène ainsi le lecteur à son point de départ. La critique est partie intégrante d'une même perception où il n'y a pas de différence fondamentale entre faire de la philosophie, écrire une oeuvre littéraire ou faire de la critique littéraire. La critique littéraire accapare à son profit toutes les disciplines et s'exerce dans la conjonction

17. J.P. Sartre, L'Idiot de la famille, Préface, p. 7.

18. Claude Burgelin, Lire L'Idiot de la famille?, dans Les critiques de notre temps et Sartre, op. cit., p. 129.

d'une diversité de méthodes qui se conditionnent l'une l'autre et trouvent dialectiquement leur place respective.

Marxisme et critique littéraire.

La critique littéraire sartrienne constitue en grande partie la réponse de Sartre à ce qu'il juge être les insuffisances critiques du marxisme, et surtout, un effort pour intégrer les sciences humaines et en particulier la sociologie et la psychanalyse au matérialisme historique. Sartre vise ainsi à créer une véritable critique de la totalité qui ne vide pas l'oeuvre étudiée de la présence de l'homme et qui tienne compte, au contraire, de toutes les déterminations concrètes de la vie humaine. Toujours Sartre veut opposer Kierkegaard à Hegel, l'individu aux structures universelles¹⁹, pour arriver à une totalité qui soit réellement compréhension totale du vécu et non pas simplement une ossature abstraite. C'est là, à son avis, une préoccupation que n'a guère la critique marxiste;

Le marxisme contemporain a tort de négliger le contenu particulier d'un système culturel et de le réduire tout

19. "A Hegel, il faut ici comme partout, opposer Kierkegaard, qui représente les revendications de l'individu en tant que tel. C'est son accomplissement comme individu que réclame l'individu, la reconnaissance de son être concret et non l'explicitation objective d'une structure universelle." (J.P.Sartre, L'Être et le néant, Paris, Gallimard, 1943, p. 295.) Cette phrase n'a pas vieilli du tout pour Sartre.

de suite à l'universalité d'une idéologie de classe.(...) La plupart des ouvrages de l'esprit sont des objets complexes et difficilement classables, qu'on peut rarement "situer" par rapport à une seule idéologie de classe mais qui reproduisent plutôt, dans leur structure profonde, les contradictions et les luttes des idéologies contemporaines.²⁰

Théoriquement, en effet, les fonctions de la critique marxiste sont sans limites parce que l'ensemble de la réalité intervient dans la production de l'artiste et que les relations infinies qui se dégagent de l'oeuvre sont toutes les objets privilégiés d'une critique totalisante. La réalité, toutefois, est souvent tout autre.

Le critique marxiste est celui pour qui une oeuvre est totalement dépourvue de sens, impossible à analyser (à "expliquer", selon la terminologie goldmannienne²¹), tant qu'elle n'a pas été mise en rapport avec le monde social et politique et surtout les classes sociales. D'où l'extension qu'ont reçu certains concepts clefs tels ceux de "conscience de classe" ou de "superstructure" aux mains des critiques marxistes, mais un lourd silence sur plusieurs autres dimensions de l'oeuvre. L'analyse marxiste se ramène à certaines

20. Id., Questions de méthode, op. cit., p. 161-162.

21. "Toute recherche positive en sciences humaines doit être à la fois compréhensive et explicative...(.) Comprendre une structure c'est saisir la nature et la signification des différents éléments et processus qui la constituent comme dépendant de leurs relations avec tous les autres éléments et processus constitutifs de l'ensemble.(...) Expliquer un fait social, c'est l'insérer dans la description compréhensive d'un processus de structuration dynamique qui l'englobe." (Lucien Goldmann, Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs, dans Georges Lukacs, La théorie du roman, Paris, Gonthier, 1963, p. 158. Souligné dans le texte.)

thèses fondamentales: l'art est inséparable des structures idéologiques d'une époque, qui elles-mêmes renvoient aux structures économiques; l'artiste exprime dans l'oeuvre une vision du monde qui correspond non pas à un individu mais à des groupes sociaux; le sens que l'on peut trouver à l'oeuvre est structuré par cette vision globale. Mais la tendance est alors constamment de considérer l'art et la littérature comme des manières d'épiphénomènes des faits sociaux réellement déterminants qui sont les faits économiques. A quelle pratique critique cela donne-t-il lieu?

Il est fort peu de critiques littéraires marxistes transcendants, compte tenu de l'ampleur mondiale du marxisme, et encore moins que les partipristes aient pu connaître. Un intérêt occasionnel et des bribes semées ça et là ne font pas d'un penseur un critique littéraire, ainsi que nous l'avons vu avec Marx et Lénine. Cela est aussi vrai de la plupart des théoriciens marxistes. Très souvent, chez eux, la familiarité avec les oeuvres littéraires alimente la discussion socio-politique ou la polémique. Lénine, par exemple, se sert de sa connaissance approfondie des types littéraires russes pour incarner une argumentation trop théorique ou pour caricaturer un adversaire; Marx puise dans Les Paysans de Balzac des exemples d'interaction économique. Il s'agit là d'une forme de critique (cette démarche implique tout de même la lecture critique des oeuvres) très liée à l'action révolutionnaire mais assez peu littéraire. La discussion de l'oeuvre a essentiellement une fonction politique: sa charge didactique surtout

retient l'attention.

Il n'est que deux critiques marxistes de premier plan bien connus de la francophonie dans les années 60: Lucien Goldmann et Georges Lukacs. Or l'oeuvre de Lukacs est loin d'être complètement disponible en français, sans compter qu'elle a subi de multiples avatars au fil des nombreuses "conversions" de celui-ci; de plus, ce sont les travaux de Goldmann qui ont en grande partie révélé au public francophone l'importance de Lukacs. C'est donc à partir de l'oeuvre de Goldmann que nous essaierons de voir à quelle critique littéraire peut conduire un marxisme intelligent et non-embrigadé. L'avantage de Goldmann pour nous c'est qu'il n'a pas oeuvré en pays socialiste et sa recherche a pu ainsi être menée à terme en subissant moins de contraintes extérieures que celle de Lukacs. De plus, il ne s'est pas empêtré dans l'opposition assez stérile formalisme/réalisme des régimes socialistes, comme Lukacs lors d'affrontements avec Bertolt Brecht. L'esthétique de Lukacs est tout entière centrée sur le réalisme critique et sur un certain classicisme des formes (qu'il s'agisse de Balzac ou de Thomas Mann) alors que Goldmann s'est beaucoup intéressé à des oeuvres contemporaines (Genet, Sartre, Malraux, Saint-John Perse, Robbe-Grillet) qu'il a essayé de comprendre et d'expliquer avec une très grande ouverture d'esprit. Enfin, Goldmann est en quelque sorte le disciple de Lukacs - ou plutôt son continuateur - puisque son oeuvre a sa source dans quelques

intuitions fondamentales de Lukacs, intuitions qui, paradoxalement, précèdent le passage de Lukacs au marxisme.

L'oeuvre critique de Goldmann est bien connue²²; elle est en même temps réflexion sur une méthode critique et étude d'oeuvres littéraires. Dans Le Dieu caché²³ et Pour une sociologie du roman²⁴ - que les partipristes connaissaient -, Goldmann élabore une méthode critique et livre des hypothèses d'interprétation d'oeuvres littéraires, le tout centré sur une volonté de transcender la pierre d'achoppement marxiste de l'art comme reflet. Le concept central qu'il utilise est celui du sujet collectif. Un individu ne peut créer une vision du monde, élément essentiel de la création culturelle; les véritables sujets de la création sont les groupes sociaux. L'individu donne le maximum de conscience aux tendances du groupe; même si ces tendances sont confuses et ignorées par

22. Cette oeuvre déborde la critique littéraire de toutes parts et intéresse autant la philosophie (Introduction à la philosophie de Kant) et la sociologie que l'épistémologie des sciences humaines (Marxisme et sciences humaines). Nous nous en tenons à la critique littéraire et aux oeuvres que les partipristes ont pu connaître. Les oeuvres postérieures à 1968 (Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1970; Marxisme et sciences humaines, Paris, Gallimard, 1970) n'apportent rien de fondamental mais surtout des correctifs. Il faut tout de même signaler que dans la première de ces oeuvres, Goldmann, qui reconnaît volontiers que la sociologie de la littérature n'épuise pas le fait littéraire, entame une recherche des "micro-structures" qui doit prolonger la recherche des structures significatives globales de l'oeuvre. Cette analyse est extrêmement complexe et nécessite un travail collectif que Goldmann préconisait: il n'a pu analyser que les vingt-cinq premières répliques des Nègres de Genet et quelques poèmes de Saint-John Perse. (Cf. Structures mentales..., p. 342-392.)

23. Paris, Gallimard, 1956.

24. Paris, Gallimard, 1964.

le groupe, c'est néanmoins lui qui les élabore, c'est lui qui les crée, et non l'individu. La méthode de Goldman, qu'il appellera "structuralisme génétique" sera donc de se livrer à une compréhension de l'oeuvre (mettre en lumière sa structure significative, par exemple la structure tragique des Pensées de Pascal ou des pièces de Racine, la fatalité et l'inertie chez Robbe-Grillet) pour ensuite l'expliquer en l'insérant au sein d'une structure plus vaste (la structure du jansénisme extrémiste pour les deux premiers, les mécanismes autorégulateurs des sociétés néo-capitalistes, pour le dernier). Cela n'est possible que si le critique a découvert, par des analyses patientes, la parenté entre les structures de l'oeuvre littéraire et les structures du groupe social, parenté qui se situe au-delà des contenus, au-delà de l'oeuvre-reflet. Il s'agit, et Goldman le répète constamment, d'une analogie ou d'une homologie de structures qui n'a rien à voir avec les contenus imaginaires. Ainsi l'oeuvre n'est pas simple reflet des infrastructures mais au contraire constitue un niveau de cohérence vers lequel tendaient toutes les consciences du groupe: "loin de traduire ce qu'ils disent et pensent réellement, l'oeuvre révèle ainsi aux membres du groupe ce qu'ils pensaient sans le savoir; elle est le point le plus avancé d'une cohérence vers laquelle tendent les consciences réelles des individus et comme telle, naturellement, unique et irremplaçable"²⁵.

25. Id., Marxisme et sciences humaines, op. cit., p. 240. Goldman avait souvent exprimé la même idée auparavant: cf. Le Dieu caché, p. 27, par exemple. Le concept de "conscience possible", hérité de Lukacs, est fondamental chez lui.

Le travail de Goldmann a été laissé en plan par sa mort prématurée. Il a réussi tout de même à imprimer un certain mouvement à la critique littéraire marxiste et à la porter au-delà d'une esthétique littérale du contenu. Ainsi on a pu lui reprocher les insuffisances de sa méthode²⁶, du moins dans son moment explicatif, mais on a dû reconnaître la grande valeur de sa démarche compréhensive, de ses analyses qui ont mis en relief des éléments essentiels des oeuvres étudiées. En ce qui concerne l'explication, il faut plutôt accepter ses études comme autant d'hypothèses de recherche²⁷. Il a l'incontestable mérite d'avoir revalorisé la littérature et d'avoir fait une place de choix à l'étude des oeuvres littéraires au sein du marxisme. L'oeuvre est "unique et irremplaçable".

26. C'est surtout le cas de Serge Doubrowski, Pourquoi la nouvelle critique?, Paris, Mercure de France, 1966, p. 128ss.

27. Goldmann avait tendance, d'ailleurs, à partir de Pour une sociologie du roman, à se présenter comme un sociologue qui émet des hypothèses sur la littérature.

DEUXIEME PARTIE

LA CONCEPTION DE LA LITTERATURE DE PARTI PRIS

CHAPITRE I

UNE PROBLEMATIQUE AMBIGUE

Si je jase de littérature avec Major, Renaud, Chamberland ou Godin, nous tournons toujours sur les mêmes sujets:

L'acte d'écriture n'est sain que si l'écrivain a conscience de la farce canadienne-française, que s'il considère le Canada comme un pays étranger, que s'il accepte que le français peut être québécois (et non le Québec, français), que s'il croit (désespérément ou non) à une vie collective possible, que s'il endosse l'évolution politique actuelle qui tend vers un socialisme d'état.

L'acte d'écriture pour l'écrivain est alors incarné.

Il réduit les risques de s'illusionner et de partir en guerre contre les phantasmes aberrants de notre situation loufoque. Il s'épargne aussi des énergies en se voyant comme écrivain et non comme stratège politique ou technocrate révolutionnaire.¹

La première phrase de cette espèce de credo littéraire est intéressante. Elle reprend à son compte l'idée marxiste d'une conscience juste comme élément indispensable d'une création littéraire authentique (acte d'écriture "sain"). Elle se contente toutefois d'affirmer. On pourrait tout aussi bien affirmer le contraire, à la suite de Marx (son admiration

1. L. Girouard, Considérations contradictoires, II, 5, janv. 1965, p. 11.

pour Balzac et les réalistes anglais) ou de Lukacs². Une telle déclaration obscurcit plus qu'elle n'éclaire un phénomène en soi complexe. Quelle est la signification de "sain"? Sain pour qui, l'écrivain ou le lecteur? Si l'écrivain n'a pas cette conscience mais si son oeuvre, malgré lui, reflète ces idées, l'acte d'écriture est-il alors "malsain"? Des problèmes analogues se posent au sujet de la deuxième phrase. Que l'acte d'écriture soit alors incarné, soit. Mais ces convictions n'encouragent-elles pas plutôt à partir en guerre contre "les phantasmes aberrants de notre situation loufoque"? Vouloir démystifier des consciences, n'est-ce pas justement partir ainsi en guerre?

Ce sont là des "sujets", et, dans cette confiance, Girouard n'a pas la prétention de nous livrer une théorie, une conception systématique de la praxis littéraire. Il en est de même pour presque tout ce qui sort de Parti pris. Nous avons vu que les rédacteurs avaient approfondi leurs sources idéologiques, surtout le marxisme, dans le feu de l'action, au fil des numéros. Leur conception de la littérature se dégage de la même façon, morcelée, fragmentaire,

2. "Il ne suffit pas à l'écrivain d'avoir seulement une vue politique et sociale claire; pour lui la vue littéraire claire est tout aussi nécessaire." (Georges Lukacs, Balzac et le réalisme français, Paris, Maspero, 1973, p. 18.) Ou encore: "Mais ce serait une erreur fatale que de croire que le processus de transposition d'une conscience juste en un reflet juste, réaliste et artistique de la réalité est en principe plus direct et plus simple que celui d'une conscience fausse." (Id., cité, mais sans référence, par Henri Arvon, L'Esthétique marxiste, Paris, P.U.F., 1970, p. 34).

fondamentalement liée à l'événement: une idée surgit, prend figure de slogan ou de marotte pour l'un ou l'autre des rédacteurs, quelquefois pour tout le groupe, puis s'estompe, soit pour disparaître complètement, soit pour continuer en filigrane dans d'autres interventions. Ou encore l'idée ressurgit plus tard, sous une autre forme, légèrement différente.

C'est donc ainsi qu'il faut tenter de saisir leur conception de la littérature: en dégagant les lignes de force, en évitant d'en faire une structure rigoureuse qui ne répondrait pas à la réalité de la revue, en essayant toutefois de bien faire ressortir l'importance relative de chacune de ces idées au sein du mouvement Parti pris. L'ensemble ainsi constitué manifeste des signes de tâtonnements assez nombreux, mais conserve néanmoins une certaine consistance fondamentale: les idées de base sont habituellement dans la logique des sources idéologiques réclamées par Parti pris. Certaines formulations, par contre, sont moins heureuses que d'autres.

Il faut noter, par ailleurs, que la conception de la littérature de Parti pris ne se limite pas à ces seules lignes de force. A quelques reprises, l'un ou l'autre des rédacteurs de la revue a tenté une présentation systématique de la pratique littéraire ou, de façon plus générale, de la production culturelle. Mais puisque, le plus souvent, ces présentations systématiques sont le fait des critiques littéraires attitrés de la revue et qu'il s'agit pour eux de poser

ainsi les bases théoriques de leur pratique à venir (prolégomènes à toute critique future...), nous avons cru mieux faire en les examinant dans la troisième partie de la thèse.

Le refus de la littérature.

"Revue politique et culturelle", Parti pris a surtout mis l'accent sur la politique tout au long de ses cinq années d'existence. Les rédacteurs eux-mêmes étaient des littéraires et se sont reconnus tels à plusieurs reprises, mais la revue se voulait "avant tout politique"³. La tension entre ces deux pôles se manifeste par l'irruption dans la revue, à certains moments, d'un certain refus de la littérature ou de sentiments anti-littéraires qui surprennent au sein d'un mouvement qui a tant fait pour la littérature québécoise.

Il y a, certes, une logique à cela. La revue voulait opérer une révolution québécoise et cherchait donc à aller au plus urgent. Le premier numéro de la deuxième année, numéro d'autocritique et de retour sur le travail d'un an, lance comme mot d'ordre ce souci d'être moins littéraire. Le Manifeste 64-65 trace des objectifs surtout politiques aux Editions et exprime le souhait que la revue devienne surtout un instrument de travail pour militants. Dans le même numéro, Pierre Maheu affirme que les éditions doivent privilégier deux collections, "témoignages et documents", et "textes politiques", et que la revue doit donner plus d'importance à l'actualité.

3. P. Maheu, L'oedipe colonial, I, 9-10-11, été 1964, p.19.

Dans ce souci d'immédiateté et d'efficacité qui donne rapidement mauvaise conscience au littéraire, tant son oeuvre paraît gratuite, il faut dire que les partipristes avaient d'illustres devanciers. Marx avait rapidement réprimé son goût pour l'écriture littéraire en faveur d'une oeuvre scientifique; les théoriciens de la décolonisation considéraient la littérature comme un facteur secondaire ou une simple force d'appoint dans la lutte pour l'émancipation nationale; Sartre, leur seul pôle de référence véritablement littéraire, avait laissé son oeuvre littéraire en plan au profit de l'engagement politique, et la lecture des Mots, où il cerne la naissance de sa vocation d'écrivain, pouvait laisser la triste impression d'un sourd mépris pour une vocation choisie malencontreusement et à défaut d'une vie héroïque: la plume remplaçait l'épée, et assez mal.

Quand les partipristes, à peine quelques mois après ce numéro d'autocritique, se laisseront aller à leurs premières amours et lanceront un numéro spécial sur la littérature québécoise, le directeur de la revue sentira donc le besoin de parer à l'accusation de frivolité:

Nous avons écrit récemment que la révolution était un travail sérieux et qu'il fallait commencer de la faire au lieu de la rêver, nous avons annoncé que la revue serait consacrée à l'analyse de problèmes sociaux et politiques, et nous voilà en plein manifeste littéraire, est-ce bien sérieux? Nous avons un pays à construire, et nous consacrons un numéro spécial à des gens qui alignent des pattes de mouche sur du papier...⁴

4. P. Maheu, Le poète et le permanent, II, 5, janv.1965, p.2.

Il justifiera cet intérêt pour la littérature en affirmant que le poète est nécessaire pour empêcher la bureaucratisation du militant politique. Le poète rappelle au permanent "la sclérose et la non-signification" (p. 4-5) qui guettent constamment celui-ci. Ce besoin de justifier la littérature ou son intérêt pour celle-ci est assez révélateur de la mauvaise conscience des partipristes. Dans sa livraison du 29 février 1964, La Cognée, organe du F.L.Q., avait dit d'eux:

Même si les gars de Parti pris sont conscients et bons poètes, (...) je leur dis: ne faites pas en sorte que l'on puisse dire de vous que vous êtes des "grands-par-leux-et-des-petits-faiseux".⁵

Il n'en fallait pas plus pour réprimer toute tendance trop littéraire en eux. Le bon ton exigeait qu'entre révolutionnaires, on regarde un peu de haut ce labeur solitaire dont l'efficacité est problématique⁶. Les partipristes ressentiront donc un certain malaise face à la littérature. Ils s'y adonneront néanmoins et lui imprimeront leur marque.

5. Cité par P. Maheu, Que faire? (2), I, 7, avril 1964, p. 38.

6. Les déboires d'André Brochu sont très significatifs à cet égard: voir notre troisième partie. On retrouve par contre le phénomène contraire, bien que rarement. C'est ainsi que P. Chamberland lance: "Qu'on lise ou relise Roger Vailland (Drôle de jeu, Bon pied bon oeil); la lecture de ces romans peut être aussi 'instructive' (édifiante!) que celle de La guerre de guerilla du 'Che' Guevarra"; dans la même veine, à la fin d'un très long article qui, de toute évidence, lui a coûté beaucoup d'efforts, il annonce: "Et maintenant, effaçons ce qui précède, lisons L'automne à Pékin ou L'Ecume des jours..." (P. Chamberland, L'individu révolutionnaire, III, 5, déc. 1965, p. 15 et 19).

Il est intéressant alors de noter que les désaveux les plus percutants de la littérature dans Parti pris sont le fait d'aînés, d'écrivains extérieurs au groupe, Hubert Aquin et Gaston Miron⁷. Dès le quatrième numéro de la revue, Hubert Aquin signe Profession:écrivain où il refuse son statut d'écrivain. Tout d'abord parce qu'il lui semble impossible d'écrire des oeuvres valables quand sa collectivité est aux prises avec une "syphilis nationale"⁸:

Dans cette période de latence et dans notre province confusionnelle, j'affirme solennellement qu'une belle oeuvre intellectuelle et qu'un roman bon pour le prix du cercle clos, postulent invariablement que la littérature est une fonction de notre organisme national. Or nous sommes désorganisés; donc, n'est-ce pas...(p.24)

Comment écrire quand on sent des "pulsions destructrices" à l'égard de la langue et que "jongler avec les words words words" (p. 23) a toute l'apparence d'une entreprise futile et empreinte de fatuité. "Dans ce pays désagrégé qui ressemble à un bordel en flammes, écrire équivaut à réciter son bréviaire, assis sur une bombe à la nitroglycerine..." (p.24) Le refus d'Aquin découle donc de la conscience de l'impossibilité ou plutôt de la relative non-importance de la littérature dans un pays perçu simultanément comme prêt à sauter

7. Gaston Miron sera plus tard membre de l'équipe. A partir du vol. II, no. 10-11, il fera partie du comité de rédaction, et cela jusqu'à la cinquième année où il sera rangé dans la liste impressionnante de collaborateurs. Mais sa participation semble tout à fait secondaire, et son article du vol II, no. 5 est le seul article d'importance de sa part.

8. H. Aquin, Profession: écrivain, I, 4, janv. 1964, p. 25. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

et pourri jusqu'à l'âme.

Mais, surtout, Aquin refuse d'être écrivain parce que dans un pays colonisé, le colonisateur reconnaît volontiers au colonisé du talent artistique qui devient alors une forme de compensation et d'évasion:

La domination d'un groupe humain sur un autre survalorise les forces inoffensives du groupe inférieur: sexe, propension aux arts, talents naturels pour la musique ou la création... (...) L'important est-il que je sois doué pour les arts? Non, mais de savoir que je suis doué pour les arts du fait même que je suis dominé, que tout mon peuple est dominé et que son dominateur l'aime bien tzigane, chantant, artiste jusqu'au bout des doigts ... (p. 25)

En rejetant la domination, je refuse la littérature, pain par excellence des dominés... (p. 26)

La pratique littéraire, en situation coloniforme, exprime un comportement d'acceptation. De plus, les rites de la création littéraire sont généralement reconnus pour leur effet thérapeutique. (p. 27)

Aquin refuse donc de céder aux charmes de la littérature.

Puisqu'il affirme que "le talent du dominé provient de l'envie de faire la révolution n'importe comment en art, faute de pouvoir la faire en histoire" (p. 26) et puisqu'il refuse ce talent, il faut supposer qu'Aquin décide de faire, historiquement, la révolution. Après, "un jour sait-on jamais?", il sera peut-être possible d'écrire dans ce pays, "d'écrire et que cela soit autre chose qu'un exorcisme et autre chose qu'une distraction désolidarisante" (p. 28).

Cette perception de l'activité littéraire est extrêmement ambiguë et il faut s'étonner qu'elle se soit exprimée ainsi dans Parti pris⁹. Qu'Hubert Aquin s'interroge sur sa

9. Notre étonnement ici (et dans la suite de ce travail) n'est qu'académique, étant donné l'imprécision idéologique de la revue et son manque d'ossature idéologique dans ses premières années, ainsi que nous l'avons signalé dans le chapitre II, première partie.

profession et que son extrême conscience politique provoque une telle angoisse et finalement la volonté arrêtée de se taire, ou plutôt, selon le mot de Sartre¹⁰ de déposer la plume et de prendre les armes, cela est tout à son honneur. Toutefois, sa vision tout à fait univoque de la praxis littéraire en situation coloniale aurait dû tout au moins susciter une mise au point de la rédaction. C'est singulièrement ignorer ou nier l'efficacité littéraire et politique d'oeuvres marquantes comme celles de la négritude; c'est balayer d'un trait de plume quelques-unes des oeuvres les plus valables du XX^e siècle que de faire d'elles le simple pendant des chansons tziganes ou de la musique négro-américaine. Et encore faudrait-il s'interroger sur cette célèbre musicalité des dominés. Elle n'est pas seulement le signe de la résignation et de la sourde patience ou, à l'autre extrême, de la fête exorcisante. Elle a une autre dimension, un envers qui en fait le signe d'une résistance passive mais efficace dans les circonstances¹¹ et d'une identité dont l'étranger ne peut percevoir que la périphérie: le dominé se referme sur un noyau qu'il conserve intact (les "zones de sauvegarde" de Berque) et qu'il n'exprime qu'en gestes cabalistiques.

10. J.P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, op. cit., p. 82.

11. "Il nous faut perdre l'habitude, maintenant que nous sommes au coeur du combat, de minimiser l'action de nos pères ou de feindre l'incompréhension devant leur silence ou leur passivité. Ils se sont battus comme ils pouvaient, avec les armes qu'ils possédaient alors... (F. Fanon, Les damnés de la terre, p. 141).

Ce que Patrick Straram, en somme, dans le précédent numéro de Parti pris, dit du jazz comme étant "génétiqnement insurrectionnel" est beaucoup plus près de la réalité que la perception d'Aguin:

A travers le jazz, les Noirs d'Amérique ont pu exprimer une sensibilité singulière et le sentiment affectif d'une condition d'exploités les traumatisant comme les indignant. Ils ont pu ensuite s'identifier en tant que collectivité unique et autonome à l'intérieur de cette musique qu'ils découvraient mieux au fur et à mesure qu'ils s'y défoulaient-révoltaient. Ils ont ainsi pris conscience d'un potentiel, de droits et de possibles.¹²

Qu'Hubert Aguin ait tendance à dévaloriser, au profit d'un romantisme de l'action politique, la contribution irremplaçable des artistes et des écrivains à la lutte de décolonisation, c'est, nous le répétons, dans la logique de l'objectif essentiel de la revue. Mais qu'il ait une telle conception de la littérature ne l'est pas: il n'y a aucun fondement idéologique dans les sources de la revue pour un tel désaveu. Il faut noter, toutefois, que son article est divisé en deux parties dont le mariage se fait assez difficilement et que la deuxième partie, beaucoup plus courte, reprend les éléments d'une conception sartrienne de la littérature pour affirmer que l'écrivain est en situation, vit dans un pays et qu'il n'a pas le loisir de ne pas témoigner de l'intolérable quotidienneté. Cette deuxième partie a tendance à tromper sur le contenu de la première et à faire de celle-ci le cri d'un mal-vivre et d'un mal-écrire en préambule à l'engagement

12. P. Straram, Jazz dans la vie quotidienne, I, 3, déc. 1963, p. 56.

inévitables de l'écrivain.

L'article de Gaston Miron, un an plus tard¹³, reprend essentiellement la même problématique. Miron raconte le temps qu'il a mis à voir clair en lui-même. Une fois, par contre, qu'il a pris conscience de sa situation objective et assumé sa condition de colonisé, tout le problème de la pratique littéraire se posait de façon angoissante. La réflexion de Miron s'organise donc selon deux pôles. Tout d'abord, "priorité à l'engagement politique et à la construction de l'indépendance" (p. 30), pour réaliser "les conditions normales à l'existence et à l'épanouissement d'une littérature" (p. 28); autrement, seulement "une littérature d'en-deçà, de moribond" (p. 28) est possible. C'est pourquoi Miron refuse de publier et de pactiser ainsi avec le système, attitude qu'il partage avec Aquin, dont il juge les textes "irréfutables" (p. 27). Par contre, Miron est convaincu que la littérature est utile et nécessaire et il s'exprime là-dessus avec la terminologie de Sartre, envers qui il reconnaît sa dette:

D'autre part, la littérature n'est pas qu'une expressivité, elle est aussi un acte, son action en est une de dévoilement de l'aliénation et de son dépassement; elle aussi, en créant ses conditions propres, peut créer les conditions de son historicité. Publier devient donc un acte aussi probant que l'action politique. (p. 30)

Ce double pôle explique la double action de Miron, son

13. G. Miron, Un long chemin, II, 5, janv. 1965, p. 25-32. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

travail de "militant comme tant d'autres" et ses labeurs "en littérature et en édition" (p. 21). Mais, chez lui, il semble bien que le premier pôle soit le plus fort et que le refus de la littérature qui le cantonne dans un silence dont il reconnaît lui-même les limites, l'emporte de beaucoup. Trois ans plus tard, Pierre Maheu devra inviter tous les lecteurs de Parti pris à "engueuler Miron!" afin de l'inciter à rompre ce silence poétique qui dessert le Québec¹⁴.

Cet article de Maheu est beaucoup plus dans la logique de Parti pris et de ses sources idéologiques que les contributions de Miron et Aquin. Que l'écrivain soit prévenu contre la littérature, soit, mais il doit écrire néanmoins. L'oeuvre sera un cri, un hoquet, un blasphème, elle sera syphilitique, mais elle dévoilera l'homme québécois et participera ainsi à sa création.

L'écrivain bourgeois. L'écrivain prolétarien.

Marxiste et sartrien, l'écrivain partipriste a pratiqué le déclassement par en bas pour donner un contenu à son art, se concevant comme un bourgeois "au ban de sa classe, uni aux masses opprimées par une solidarité d'intérêt"¹⁵. C'est là tout le sens du joual: des bourgeois qui décident

14. Pierre Maheu, Engueulez Miron!, V, 5, fév. 1968, p. 48-49.

15. J.P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, op. cit., p. 182.

d'écrire mal mais vrai, répudiant leurs origines, leur cours classique, leurs soirées passées à gratter les belles lettres, rejetant cette situation dont ils ont bénéficié arbitrairement:

Choisir le joual équivaut pour un certain nombre d'entre nous à un témoignage de culpabilité. Nous sommes coupables d'être d'origine bourgeoise et comme tels, d'avoir échappé au mal commun de "joualisation" de notre langue, grâce surtout à l'accès que nous avons eu au cours classique. (...) Et pourtant nous refusons cette situation qui pourrait être la nôtre. Nous refusons de devenir de beaux eunuques protégés de la peste; les derniers français d'une "province of Quebec" composée d'une part de canadiens-anglais et d'autre part d'ex-canadiens-français anglicisés. Nous refusons d'être les français de service; une couronne française sur une tête jouale. Nous refusons de servir à maquiller par notre beau langage, le langage pourri de notre peuple.¹⁶

Il est assez facile de dévaloriser ce refus un peu trop déclamatoire et de mettre en question l'intégralité du déclassement. Ainsi Pierre Vallières creuse un fossé entre la révolte de l'enfant bourgeois et celle de l'enfant ouvrier:

Gide, Mauriac et Sartre demeurent des bourgeois et des privilégiés du système jusque dans leur révolte. Même leurs blasphèmes sont rentables* et peuvent leur valoir un prix Nobel! Au Québec, la même remarque vaut pour les Maheu, Chamberland, Préfontaine, etc., qui tout en maudissant leurs familles et leur classe en profitent énormément. Le fils d'ouvrier, sauf rare exception, ne fait pas d'argent et n'acquiert ni renommée ni honneurs en se révoltant... pour la simple raison économique qu'il ne possède pas les moyens financiers de "publiciser" sa révolte et de s'acheter des prix littéraires, des bourses du Conseil des Arts, et, finalement, une chaire à l'Université.¹⁷

16. G. Godin, Le joual politique, II, 7, mars 1965, p. 57.

* Rentables pour eux, pour leurs éditeurs, les marchands de gros, les libraires, les fabricants de films, les propriétaires de cinéma, les percepteurs de "taxes indirectes", l'Etat et, finalement, la classe bourgeoise elle-même. (Note de Vallières)

17. P. Vallières, Nègres blancs d'Amérique, Montréal, Parti pris, (Nouvelle éd. revue et corrigée), (s.d.) p. 112.

Prendre à la lettre ces propos, c'est se vouer au plus doux quiétisme. Il y a certes un problème d'intégration ou de récupération, comme nous l'évoquerons, mais il existe autant pour le fils d'ouvrier que pour le fils de bourgeois. C'est du pur manichéisme que de refuser à celui-ci et seulement à celui-ci toute efficacité révolutionnaire. Marx - et Vallières semble l'oublier - était aussi fils de bourgeois (et gendre d'aristocrate). D'ailleurs, il y a une différence fondamentale entre la contestation de Gide et Mauriac, et celle de Sartre. Elle est dans leur projet respectif. Celui de Sartre est socialiste et révolutionnaire, comme celui des partipristes. Comment définir celui de Gide sinon par son individualisme, avec quelques velléités socialistes? Et celui de Mauriac? On ne peut tout de même pas tenir grief à quelqu'un de son origine sociale - même si Godin en ressent de la culpabilité et s'en confesse au nom du groupe - , surtout s'il la refuse par son projet politique.

Pour André Brochu donc, et avec raison, les romanciers de Parti pris sont des "déclassés", "porte-parole du peuple, et pourtant exclus du peuple par la conscience de leur condition et par leurs études"¹⁸, déclassement que Chamberland revendique avec fierté:

Des "transfuges de classes", des "déclassés", oui, nous le sommes et nous en sommes très conscients: dans la mesure où nous avons pu ou pourrions être de cette sous-humanité satisfaite d'elle-même qu'est la petite bour-

18. A. Brochu, La nouvelle relation écrivain-critique, II, 5, janv. 1965, p. 58.

geoisie canadienne-française, nous la refusons au nom de
et dans un projet, une action révolutionnaire¹⁹ que seuls
les travailleurs québécois peuvent accomplir.

On comprend alors que Brochu soit tenté de faire de l'écrivain
partipriste un écrivain prolétarien. Selon lui, l'opposition
traditionnelle en littérature québécoise entre les valeurs
universelles et les valeurs régionales s'est transformée.
Godbout et Renaud sont tous deux enracinés dans la réalité
québécoise, et pourtant ils s'opposent dans leur style, parce
que leur style respectif manifeste la réalité des classes au
Québec: "le 'joual', dans Le Cassé, n'a pas le sens d'un
langage régionaliste mais prolétarien; le français élégant de
Godbout n'a pas le sens d'un langage universaliste mais
bourgeois"²⁰. Il faut bien entendre par là que l'écrivain
de Parti pris ne devient pas prolétaire mais s'identifie
au prolétariat, accomplit et accepte ce que, selon Sartre,
l'écrivain français du XIX^e siècle n'a pas su faire, le dé-
classement. Toutefois, lorsque Brochu ajoute: "Par prolé-
tarien ou bourgeois, je n'entends pas une option politique
mais une identification 'pré-réflexive'", on ne comprend plus.
Il est certes assez difficile de dire de Godbout qu'il a
choisi délibérément la bourgeoisie: mieux vaut que son style
soit l'indice d'une "identification pré-réflexive". Mais
tout le sens de Parti pris est justement qu'un certain nombre
de jeunes intellectuels aient fait un choix politique pour
le prolétariat et cela même dans leur pratique littéraire.

19. P. Chamberland, D'une morale?... Pour ceux qui ont
choisi, III, 8, mars 1966, p. 4-5. Souligné dans le texte.

20. A. Brochu, loc.cit. Souligné dans le texte.

Faire de leurs oeuvres autre chose, et surtout le contraire d'un choix réfléchi, c'est leur enlever tout sens. Même Renaud - puisqu'il s'agit de lui ici, le moins politisé des écrivains de Parti pris - a confié que le joual était venu chez lui d'une recherche d'adéquation entre la parole et la réalité sociale²¹ et qu'il s'était entraîné à écrire ainsi, en réaction au "crachoir du faux"²². La phrase de Brochu est donc malheureuse. Malheureuse parce que Brochu - c'est évident dans tous ses écrits pour Parti pris - a beaucoup trop fréquenté Sartre et réfléchi sur la littérature pour se méprendre sur le sens profondément "engagé" et politique de l'oeuvre de ses compagnons et sur tout ce qu'il y a de volontaire et de conscient dans le choix du joual²³.

Le choix des termes "prolétarien" et "bourgeois" pour caractériser une pratique littéraire est, de toute façon, assez mauvais et il est heureux que Brochu soit le seul à les employer. Lorsque les écrivains partipristes se penchent sur la réalité des classes dans leurs oeuvres, ils parlent soit

21. "J'ai commencé à écrire par réaction à tout ce qui était étranger ici.(...) Le lien se faisait mal entre ce que j'entendais tous les jours dans la rue et au restaurant, et ce que j'écoutais à la radio ou lisais. Alors je me suis mis à transcrire phonétiquement les conversations, à traduire du français au québécois." (Jean Bouthillette, Le Cassé, c'était l'enfer, (interview), Perspectives, 11 nov. 1967.)

22. Cf. son témoignage dans II, 5, surtout lorsqu'il parle de briser les belles phrases françaises.

23. Il y a plus sérieux dans cet article: Brochu place Girouard en partie "du côté des écrivains de condition bourgeoise" parce qu'il a des "préoccupations formelles", comme si les deux allaient toujours de pair et comme si un écrivain révolutionnaire était dénué de telles préoccupations.

d'un déclassement par en bas, comme Godin et Chamberland ci-dessus, soit d'une insertion du quotidien dans la littérature. Il s'agit là - et en autant que ce quotidien comprend le joual - du visage souriant de celui-ci, de son côté positif (positivité dialectique, s'entend). Les partipristes assument leurs sources populaires, reprennent racine et sans condescendance, ni paternalisme, prennent contact avec le peuple: Maheu insiste pour qu'on n'y voie pas "un quelconque 'aller vers le peuple'"²⁴. C'est encore à Chamberland qu'il revient d'en donner la formulation la plus explicite:

Je ne souffre aucun décalage entre la poésie et la vie quotidienne; il n'existe pas d'attitude, d'univers poétiques. Je ne passe pas d'un monde à l'autre, qui serait meilleur, plus consolant, plus élevé. (...) Il importe, au contraire, de dire la banalité de la vie quotidienne, du quotidien québécois. Plutôt, le rêve et le réel entrelacés... (...) Au fond, je veux dire simplement: j'aimerais qu'on ne "change" pas d'"âme" en usant de la poésie: celle des heures "sans histoires", "sans poésie", est la seule vraie. Que le rêve entre par l'escalier ou par la fenêtre, s'installe dans toutes les pièces et prenne le visage des choses habituelles: l'habituel peut alors s'illuminer.²⁵

Gérald Godin reprendra ces idées et ces termes, mais non dans la revue:

Moi je veux faire une poésie de la quotidienneté. Ma thématique amoureuse a quelques points communs avec Gaston Miron, mais je n'écris pas dans l'esprit de l'Hexagone. Je veux faire une poésie triviale, qui poétise l'autobus, le métro, les choses de tous les jours. (...) ...je veux m'incarner; je veux rejoindre le réel. (...) J'ai voulu faire reculer les frontières de la poésie non au niveau du langage mais au niveau des thèmes. J'ai voulu vulgariser, au sens latin du terme, la poésie. (...) Au lieu de m'identifier, j'ai

24. P. Maheu, Laïcité 1966, IV, 1, sept.-oct. 1966, p. 73.

25. P. Chamberland, Dire ce que je suis - notes, II, 5, p. 40-41. Souligné dans le texte.

voulu identifier le monde qui m'entoure. J'ai justement écrit joual pour permettre aux gens de se retrouver. En grande partie Les Cantouques est une poésie faite au nom des autres plus qu'en mon nom propre.²⁶

L'aboutissement logique de cette problématique est justement d'en venir à une poésie quotidienne ou à un quotidien poétisé, en somme à une poésie faite par tous et pour tous. La poésie et le poète sont alors démystifiés, démythifiés: on s'attaque ainsi à la pierre d'angle de la bourgeoisie et du système capitaliste, l'idéologie du sujet individuel. Paradoxalement, Parti pris n'exploitera aucunement cette veine qui permettait justement une transformation radicale de la littérature et à celle-ci de véritablement saper l'édifice que les partipristes voulaient renverser. Cette problématique constitue en grande partie le fondement du cheminement post-partipriste de Chamberland, ce qui lui permet de dire que depuis sa conversion de janvier 1969²⁷, il est beaucoup plus radical qu'à l'époque de Parti pris. Mais dans la revue même, alors que les écrivains avouent occasionnellement leur mauvaise conscience, ils ne contestent guère l'institution littéraire et surtout la position privilégiée de l'écrivain. Ils acceptent et prônent le déclassement, mais la littérature reste faite par eux, en définitive le fief d'une caste.

En 1947, Sartre lançait comme mot d'ordre aux écrivains français de s'emparer des mass media ou du moins "d'en

26. Dans Culture vivante, op. cit., p. 67.

27. Cf. Eclats de la Pierre noire d'où rejaillit ma vie, Montréal, Ed. Danielle Laliberté, 1971.

commencer la conquête" pour contrer l'abêtissement du public consommateur et lui donner de la qualité afin "de l'élever, petit à petit, jusqu'à ce qu'il ait besoin de lire"²⁸. A leurs débuts, les Editions Parti pris chercheront à rejoindre le public le plus vaste par une vente dans les comptoirs plutôt qu'en librairie²⁹. Il s'agit là finalement du même processus: conduire la masse vers les oeuvres et mettre celles-ci à leur portée. Revenir à des sources populaires, concevoir la masse comme un limon fertile, source d'inspiration, ou faire en sorte que les "chefs-d'oeuvre" soient mis à la portée de tous, cela revient au même. Le peuple est toujours conçu comme objet de la création, jamais le sujet. Dans le dernier numéro de la revue, Gérald Godin reprend le cri des surréalistes pour déplorer cet état de fait.

Il faut reviser ces notions aristocratiques de la littérature et de la poésie. Les sciences humaines et la diffusion des renseignements et des faits ont fait reculer les frontières de la poésie. (...) Les anciens mythes sont aujourd'hui en ruines et il n'est plus personne pour croire que le gouvernement des peuples est transmissible par le sang, que la guerre est menée pour autre chose que l'argent, que la supériorité intellectuelle est l'apanage des riches. La poésie, comme l'histoire, commence d'appartenir à et d'être faite par tous. Le seul malheur est que bien des poètes³⁰ ne le sachent pas encore, sans parler des critiques.

Mais il faut inclure les partipristes parmi ces poètes et ces critiques. Ils ont épousé la cause du prolétariat qué-

28. J.P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, op.cit., p. 323-324.

29. Cf. Malcom Reid, The Shouting Signpainters, Toronto, McClelland and Stewart, 1972, p. 228-229.

30. G. Godin, La poésie en 1968: quelques réflexions, V, 8, été 1968, p. 75.

bécois, mais ne se sont jamais penchés sur les possibilités proprement révolutionnaires d'un peuple conçu comme sujet créateur et à qui on donnerait les moyens de le devenir (par la voie des Editions, par exemple)³¹. La "concentration exclusive du talent artistique dans quelques individus et son étouffement dans les grandes masses..., effet de la division du travail"³² ne leur a posé aucun problème réel, sauf celui de la communication avec ces masses.

31. Il est intéressant de noter qu'en 1974, les Editions Parti pris ont publié un livre savoureux, abondamment illustré, où "le monde ordinaire" se manifeste comme sujet créateur. (Louise de Grosbois, Raymonde Lamothe, Lise Nantel, Les patients du Québec, 272p.) Les oeuvres de cette culture des pauvres surprennent, moins par leur diversité que par leur foisonnement, signes tangibles d'une résistance sourde et efficace à l'endoctrinement et à la "culture officielle". "Toulmonde est écrivain", crie Duguay; ce livre montre qu'il s'agit de plus qu'un souhait.

32. K. Marx, F.Engels, L'idéologie allemande, op. cit., p. 434.

CHAPITRE II

UNE PRAXIS LITTÉRAIRE COMME INSTRUMENT DE LIBÉRATION

L'Engagement.

Nous n'avons jamais limité l'écrit ou la parole à la recherche et à la communication. Dans une société aliénée, et dans la perspective politique que nous choisissons, la parole demeure avant tout un moyen d'action.¹

C'est dans son numéro spécial consacré à la littérature québécoise, en janvier 1965, que Parti pris s'est le plus penché sur la notion de littérature engagée. Auparavant André Major, dans la Présentation de la revue ou dans le premier manifeste du groupe, Les armes à la main, avait défini la parole comme ayant une "fonction démystificatrice", comme étant "un des moments de l'action", puisque son rôle était de transformer la société et d'aider le peuple à se libérer². Plus tard, dans le cinquième numéro, il s'était rangé parmi les "poètes revendicateurs" dont les poèmes sont une contesta-

1. J.-M. Piote, Autocritique de Parti pris, II, 1, sept. 1964, p. 36.

2. Présentation, I, 1, oct. 1963, p. 2-4. Les armes à la main, dans Liberté, no. 26, mars-avril 1963, p. 83-91.

tion.. de l'ordre existant" pour expliquer sa participation "toute négative" à l'anthologie Poésie-Poetry '64³. Selon lui, les poètes québécois s'opposaient "dans leur poésie même" à la mise en ghetto culturel de leur nation. Mais Major n'explicitait guère les concepts qu'il utilisait et ces interventions, si intéressantes soient-elles, ne vont pas tellement loin dans l'analyse du concept d'engagement.

Pour une littérature québécoise (II, 5) présente, au contraire, en plus d'une série de témoignages personnels assez révélateurs, deux textes importants sur les relations entre la littérature et la politique: l'éditorial de Pierre Maheu et l'article de Jacques Brault⁴. Les témoignages sont diversifiés et il est assez difficile d'en dégager un front commun quelconque. André Major fait le bilan de ses nombreux engagements et annonce qu'il se tourne sur lui-même, pour faire l'expérience de sa liberté et essayer de se retrouver. Fini l'engagement:

Ce que je tente c'est l'expérience de ma liberté,
et cette expérience est plus nécessaire, à mes yeux,
que le plus fervent engagement politique. (...)
Quant au sens qu'on peut attribuer à ma recherche,
je m'en lave les mains. De la recherche du pays à la
recherche de soi, il y a, vous alliez le deviner,
comme une sorte de pas en arrière.⁵

3. Id., Les livres I, Poésie-Poetry '64, I, 5, fév. 1964, p. 50.

4. P. Maheu, Le poète et le permanent, p. 2-5. J. Brault, Notes sur le littéraire et le politique, p. 43-51. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de ce numéro spécial (II, 5, janv. 1965) et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

5. A. Major, Ainsi soit-il, p. 16.

C'est la première indication du fossé qui commence à se creuser entre Major et les partipristes. Moins d'un an plus tard, Major aura laissé l'équipe.

Jacques Renaud de même insiste surtout sur l'écriture comme aventure personnelle. Il dira, certes: "Il faut inventer, créer, renouveler, ou bien, plus simplement, donner une voix à ceux qui parlent trop mal pour pouvoir se faire entendre"⁶. Mais il ne faut pas conclure de cette phrase à la conscience sociale aiguë de Renaud. Il dira ailleurs que Le Cassé est l'expression de sa révolte personnelle qui a coïncidé avec Parti pris⁷; dans ce témoignage de janvier 1965, il parle constamment de "ma révolte": "le langage de ma révolte s'identifie au passage, s'identifie au milieu" (p. 23) dit-il, et non l'inverse:

Ce qui importe, d'abord et avant tout, c'est d'aller jusqu'au bout d'une expérience humaine. Et pour ceux qui écrivent, d'exprimer par écrit leur propre expérience humaine. (p. 24)

Gaston Miron et Paul Chamberland, par ailleurs, se rencontrent dans leur affirmation de la responsabilité sociale de l'écrivain. Miron s'exprime, ainsi que nous l'avons noté, en termes essentiellement sartriens: la littérature est une forme d'action, l'action par dévoilement. Chamberland, pour

6. J. Renaud, Comme tout le monde ou le post-scriptum, p. 21.

7. "Pour moi, Parti pris n'est pas lié à une expérience politique. Je n'ai fait que publier un livre aux Editions du même nom." (Dans La barre du jour, op. cit., p. 148). Cf. aussi son interview avec Jean Bouthillier, (op. cit.) où il insiste beaucoup sur ses démons intérieurs et leur extériorisation dans Le Cassé.

sa part, reconnaît sa dette à l'égard de son aîné:

Je l'ai appris de Miron: il n'existe pas de salut individuel.⁸

Il refuse catégoriquement toute opposition que l'on voudrait dresser entre la liberté de l'écrivain et son engagement dans une cause politique:

Rien n'est plus faux que d'interpréter mon engagement dans une lutte collective comme la subordination d'un libre-écrire à un a-priori politique et idéologique. A l'heure présente, je suis tout ce que je fais - lutte politique et dire poétique - à partir d'une seule et vitale exigence: m'humaniser par l'humanisation de tous, défendre ma liberté en me fondant sur la libération commune. (p. 38. Souligné dans le texte.)

"Défendre ma liberté en me fondant sur la libération commune..."

On retrouve là l'écho de Sartre, la conception de la littérature comme liberté et appel à la liberté, appel qui postule, pour exister, la liberté des citoyens. On retrouve aussi l'influence de Sartre dans l'adéquation que Chamberland établit entre ses actes et son essence, ceux-là le définissant pleinement: "je suis tout ce que je fais".

Dans l'éditorial de ce numéro, Pierre Maheu, parlant à titre de politique et de permanent, analyse les relations entre Le poète et le permanent. On sait que Sartre, dans Qu'est-ce que la littérature?, n'examine même pas la possibilité que la poésie soit engagée. Il est regrettable que Maheu ait ainsi dressé une antithèse assez facile, faisant du poète et du permanent deux figures archétypales dont l'opposition ne va pas sans complémentarité dialectique. Le poète

8. P. Chamberland, Dire ce que je suis - notes, p. 37. Souligné dans le texte.

est l'"être des lointains", le permanent, l'homme du quotidien; l'un va vers la mythomanie, l'autre vers la sclérose s'ils sont laissés seuls. Ils ont donc besoin l'un de l'autre. Il eut été beaucoup plus intéressant, surtout dans la présentation d'un numéro qui regroupe autre chose que des poètes, d'analyser les relations plus complexes et plus difficiles entre l'écrivain et le permanent. Maheu déclare: "il est bien évident que les deux hommes que je décris n'existent que comme archétypes: les poètes agissent aussi, et les permanents doivent bien rêver un peu; autrement, Parti pris n'aurait même jamais vu le jour." (p. 5) Cela, on s'en doute bien. Mais la question qui doit se poser, c'est: comment le poète agit-il dans sa poésie? Dans le tableau que brosse Maheu, le poète est poète et, semble-t-il, militant dans ses moments libres; le permanent, par ailleurs, rêve lui aussi, mais quand il n'agit pas. "Je veux appeler révolutionnaire celui qui totalise ces deux démarches dans une praxis vivante" (p. 5), dit-il, mais sans pour autant préciser comment cette praxis s'incarne, quelles sont ses caractéristiques, ou même si elle est possible.

Maheu conclut en élargissant son discours pour embrasser tous les écrivains et en affirmant la spécificité et la légitimité des démarches respectives du permanent et du littéraire:

Je n'ai fait ces brèves remarques que pour rappeler qu'aucune de ces démarches n'a le droit de contester la légitimité de l'autre. L'écrivain ne doit pas être l'"homme engagé" de la politique, il n'est aux gages

de personne et ne doit de fidélité qu'à soi-même. L'oeuvre n'est "engagée" que sur ce qui l'anime: comme un embrayage sur un moteur; elle reçoit son énergie du choix fondamental que l'écrivain fait de soi-même, mais elle a son mouvement et ses structures propres. L'écrivain n'a qu'à se dire, aussi passionnément et lucidement qu'il le peut; si vraiment il a choisi d'être un homme, il nous dira du même coup, il dira notre combat, et il nous aidera à le mener. (p. 5)

Maheu reprendra cette même image de l'embrayage, exactement trois ans plus tard, lorsqu'il essaiera de dissiper la fausse impression que peut créer le fait que lui, le militant, remplace Raoul Duguay à la chronique littéraire. Encore une fois, il affirme la spécificité et l'inviolabilité de la littérature, et dans les mêmes termes:

Quant à moi, je suis bien conscient de l'idée fausse que peut donner ma présence en cette chronique; on croira que c'est la littérature annexée par la politique. Ce que pourtant je n'ai nulle envie de faire. D'abord parce que je suis moi-même un littéraire égaré en politique. Et puis parce que le politique est (devrait être) au service de l'homme, que dit le poète. L'écrivain ne doit être "l'homme engagé" de personne. Il est libre, libre regard, libre praxis. Et son oeuvre ne vaudra que si elle est "engagée" sur des motivations profondes, comme une roue d'engrenage sur une roue motrice.

De telles formulations laissent songeur. "L'écrivain n'a qu'à se dire", "son oeuvre ne vaudra que si elle est 'engagée' sur des motivations profondes": de ces remarques on pourrait aussi bien tirer justification pour une pratique littéraire narcissique, celle qu'Hubert Aquin reproche à Jean Simard de qui il relève cette phrase: "C'est un engagement de tout l'être dans une recherche acharnée, chacun

9. P. Maheu, Ce qu'on lit et rature, V, 4, déc.-janv. 1968, p. 48.

de sa vérité"¹⁰. Il n'y a aucune différence fondamentale entre cette phrase de Simard citée par Aquin et celle-ci de Maheu: "le littéraire cherche à reprendre et à approfondir sans cesse son choix libre initial" (p. 5). Tout repose, en définitive, sur le sens que l'on donne à "être un homme" ou sur ce que sont ces "motivations profondes", et que Maheu n'explique pas. Le lecteur doit extrapoler et compléter en fonction de l'ensemble des positions idéologiques de Parti pris et avec les risques que cela entraîne. Etre homme, c'est se voir dans sa dimension sociale et se percevoir comme tributaire et solidaire de la collectivité. Etre homme, c'est être-pour-autrui. A ce moment, "chacun sa vérité", c'est la vérité de tous et le narcissisme est impossible si l'écrivain est bien conscient, non seulement du mouvement d'ensemble des forces sociales vers la révolution du prolétariat, mais aussi de la vérité profonde de l'acte d'écriture qui est intimement lié à la liberté de tous les hommes.

Malheureusement, Maheu prend pour acquis et semble considérer comme incontestables ces positions, de sorte que l'écrivain qu'il décrit les partage nécessairement: il aurait la conscience juste. Il ferait nécessairement le portrait de nos aliénations passées et présentes et projetterait aussi la création du nouvel homme québécois. Ce qu'il faut penser de ceux qui n'exploitent pas cette problématique ou qui ont des conceptions esthétiques tout à fait autres n'est pas dit.

10. Cité par H. Aquin, Profession: écrivain, I, 4, janv. 1964, p. 28.

Lorsque Maheu parle du "choix libre initial" du littéraire il faut donc entendre, au niveau des présupposés, beaucoup plus que le choix d'écrire; il s'agit du choix d'être Québécois et surtout Québécois-conscient-écrivain. Mais comment cela influe-t-il sur l'acte d'écriture? Tout se passe comme si les positions de Sartre sur la littérature étaient connues et admises par tous et comme si Maheu en tirait les conséquences sur le plan de la littérature québécoise. Mais alors que Sartre appuie ses affirmations sur de fermes positions philosophiques, qu'il explicite et qu'il illustre constamment par des analyses d'oeuvres ou d'ensembles d'oeuvres pour montrer comment se fait concrètement et selon les circonstances l'engagement de l'écrivain, Maheu se contente d'affirmer. Et lorsqu'il donne un exemple, le "thème de l'épreuve initiative" (sic) qu'il dégage des oeuvres de "la littérature nouvelle", c'est en schématisant de façon induue. Il force vraiment la note en voyant Ti-Jean le Cassé assumer son aliénation et "tuer en lui le colonisé" ou en pensant que le héros du Chat dans le sac est en instance de devenir révolutionnaire.

Tout l'article de Jacques Brault dans le même numéro est, par ailleurs, une série de réflexions sur la possibilité et les conditions d'une littérature engagée. Les conceptions et même la terminologie de Brault sont essentiellement sartrien-nes. Seule la prose peut être engagée: "la prose constitue le seul véritable langage de combat politique, la seule littérature engagée" (p. 46). La liberté est le fondement même de

la pratique littéraire: "une volonté de tenir tout le langage dans la responsabilité postule la liberté de tout le langage" (p. 45). En effet, ne peut être responsable que ce qui est libre. Cela ne veut pas dire que l'écrivain doit être présent dans tous les combats. C'est une chose d'écrire et de défendre la liberté par les mots et la liberté des mots (c'est là le premier engagement de l'écrivain: à l'égard du langage), c'en est une autre de prendre les armes. Les écrivains ne font pas la révolution: "parler, écrire, n'est qu'une façon médiate d'agir. (...) Les écrivains, quelque part qu'ils y prennent, ne font pas la révolution" (p. 46); "la littérature est pré-révolutionnaire et post-révolutionnaire" (p. 51):

A la littérature il appartient dès maintenant d'aller de l'avant par ses moyens propres et de projeter pour tous les hommes cette liberté que nous ne sommes pas encore. A ce titre, l'écrivain s'engage, et politiquement, mais il n'agit pas vraiment ce qu'il dévoile, il s'exclut de la marche de l'aujourd'hui, c'est un être en marge et il arrive qu'il en souffre. (p. 51)

L'écrivain écrit, et lorsqu'il fait de la politique il délaisse la plume pour un autre outil et un autre matériau:

Hors des situations immédiatement données comme situations-limites, l'écrivain ne peut qu'écrire, faire ce que lui seul peut faire et qui doit être fait: des poèmes, des romans, des essais, etc. De dérisoires objets en papier. (p. 50)

En filigrane dans le texte de Brault se dessine une certaine méfiance à l'égard du concept même d'engagement¹¹.

11. Jacques Brault, peu de temps après, en arrivera à déplorer le sur-engagement de toute littérature québécoise, véritable tradition ici. "On en a surbavé du thème de l'engagement." (Normand Cloutier, Le renouveau culturel en questions, dans Culture vivante, no. 5, 1967, p. 56.)

L'engagement est trop souvent "une espèce de sécurité morale" (p. 49) pour l'écrivain et cela "peut être nuisible autant à la politique qu'à la littérature" (p. 51). Cette méfiance est un des leitmotivs de ce numéro. On la retrouve chez Maheu affirmant l'inviolabilité de l'écriture, chez Chamberland refusant de voir une opposition entre son engagement politique et le "libre-écrire". Par ailleurs, il y a Major et Renaud mettant avant tout l'accent sur l'acte d'écriture comme aventure personnelle et quasi individualiste. Parti pris donne alors le spectacle intéressant d'une revue qui, dans l'esprit de ses lecteurs, partisans ou adversaires, s'identifie étroitement à des options idéologiques précises, mais qui, dans son seul numéro spécial consacré à la littérature, met radicalement en sourdine la notion même d'engagement. Il n'y a là nul faux-fuyant. C'est le concept même d'engagement qui inspire la méfiance, non la réalité de l'engagement. Les témoins à la barre de ce numéro estiment avoir une conscience juste de la réalité québécoise et c'est en faisant honnêtement leur métier d'écrivains qu'ils en arriveront à refléter l'équivalent littéraire des positions idéologiques de la revue. L'expression la plus vigoureuse de cette attitude se trouve dans le numéro précédent, sous la plume de Laurent Girouard:

D'une manière bruyante Le Cassé établit que l'écrivain n'a pas à faire la révolution. A moins que le coup de feu ne se fasse dans la rue. L'écrivain écrit. Il est tout à fait de trop dans l'élaboration du futur programme politique. Il écrit. S'il est complètement libre vis-à-vis la pensée avilissante des collabos et dominateurs, son oeuvre fera exploser à votre sainte face la vie in-

sensée de l'homme québécois.¹²

On retrouvera l'écho de cette position dans le dernier numéro de la revue alors que Gérard Godin, livrant quelques réflexions sur la poésie en 1968, se penchera de nouveau sur les relations entre la littérature et la politique. En réponse à Jean-Guy Pilon qui trouvait que L'Inavouable de Chamberland était de la politique plutôt que de la poésie, Godin affirme:

Or ce n'est pas la poésie qui est politique, c'est la critique qui est politisée. Pour une critique non politisée, il n'y a pas de poésie politique, il n'y a qu'une poésie qui tend du mieux qu'elle peut à exprimer l'homme tout entier. (...) Ce n'est donc pas de la poésie qu'il faut parler, mais de la liberté. Et la poésie ne doit pas être au service de rien ni de personne si ce n'est la liberté de l'individu ou la liberté de la collectivité. L'une ou l'autre et la plupart du temps des deux à la fois, telles sont les options prises par les vrais poètes depuis que la poésie est libre.¹³

L'écrivain, ne reconnaissant qu'une cause à servir: la liberté, a forcément pour mission de troubler et de déranger dans un monde où celle-ci est constamment menacée. C'est là son engagement fondamental. Denys Arcand en donnera une bonne formulation dans sa discussion de Bergman. Ayant vu *Tystnaden* en Suède, Arcand se félicite que Bergman - que les bien-pensants de gauche se préparaient à canoniser, comme Saint-Exupéry, Camus ou Rimbaud - ait fait ce film, si fort qu'on ne le verra sans doute pas au Québec. Arcand souhaite que les écrivains et artistes d'ici, les Gabrielle Roy, Anne Hébert et

12. L. Girouard, En lisant Le Cassé, II, 4, déc. 1964, p.63.

13. G. Godin, La poésie en 1968: quelques réflexions, V, 8, été 1968, p. 75.

Pierre Perrault, en arrivent à faire la même chose:

On espère que ces artistes à leur tour auront le courage d'écrire, de peindre ou de filmer des cris presque insoutenables, affirmant par là leur vocation première qui n'est pas précisément de rassurer la présidente des Amis de l'Art, ou l'éditeur du Cercle du Livre de France, mais bien de troubler, de bouleverser et de choquer toutes les âmes trop tranquilles et tous les esprits trop sereins et trop compréhensifs. Car s'il est vrai que l'art doit tendre un miroir à la société, notre monde en révolution ne peut avoir d'autres reflets, que des lueurs qui rappelleront Goya et Jérôme Bosch.¹⁴

Les partipristes n'attendront pas, de toute façon, ces écrivains "établis". Ils attaqueront eux-mêmes, par leurs oeuvres, cette société trop confortable. Et le reflet que renverront celles-ci sera celui d'un monde, non pas en révolution, mais en décomposition.

Montrer c'est changer.

Si la société se voit et surtout si elle se voit vue, il y a, par le fait même contestation des valeurs établies et du régime: l'écrivain lui présente son image, il la somme de l'assumer ou de se changer. Et, de toute façon, elle change; elle perd l'équilibre que lui donnait l'ignorance, elle oscille entre la honte et le cynisme, elle pratique la mauvaise foi; ainsi l'écrivain donne à la société une conscience malheureuse. (...) ¹⁵...nommer c'est montrer et...montrer c'est changer.¹⁵

La littérature pour Parti pris doit être le reflet des aliénations et du mal-vivre québécois. C'est là une idée

14. Denys Arcand, Les divertissements 2, Bergman l'ingrat, I, 5, fév. 1964, p. 56-57.

15. J.P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, op. cit., p. 104-105. Souligné dans le texte.

sur laquelle les partipristes tombent facilement d'accord. C'est aussi dans l'exploitation de ce filon qu'ils réussiront le mieux à fondre ensemble, de façon originale et percutante, les conceptions littéraires qui leur viennent de leurs diverses sources idéologiques. On y retrouve cette idée essentielle du marxisme que c'est par la conscience de l'oppression que l'on rend l'oppression davantage insoutenable. On y retrouve aussi de façon générale toute la thématique de l'aliénation coloniale à exorciser et l'influence marquante du mouvement de la négritude qui a choisi de chanter ce qui était marque d'opprobre: la noirceur. On y retrouve surtout les analyses de Sartre sur le regard d'autrui et la conception de la littérature qui en découle. Parti pris décide d'être la conscience regardante de la société québécoise, d'être le regard qui révélera cette société à elle-même et précipitera sa prise de conscience révolutionnaire. La littérature sera donc action par dévoilement.

L'option misérabiliste et le joual qui en est inséparable ne s'improvisent pas spontanément pour les rédacteurs de la revue. C'est dans le courant de la première année que cette thématique se développe. Le numéro consacré au cinéma par exemple (I, 7), prend l'aspect d'une réflexion, par personnes interposées, sur les techniques de dévoilement de la réalité québécoise. Jacques Godbout y déclare que "le documentaire a transformé la conscience du monde"¹⁶.

16. Jacques Godbout, L'année zéro, I, 7, avril, 1964, p. 7.

"Des hommes ne peuvent pas se regarder longtemps dans le miroir du documentaire sans choisir soit de casser le miroir, soit de se transformer." (p. 9) Pierre Maheu exploite la même idée dans son éditorial¹⁷. Les cinéastes de l'Equipe française de l'O.N.F., au lieu de se cantonner dans "l'objectivité" et le détachement qu'on souhaitait d'eux, ont fait du "candid eye", une technique de dévoilement et de révélation, technique parachevée dans la salle de montage où ils font les rapprochements et "inventent le sens de la réalité qu'ils montrent" (p. 4). Partis d'une technique "qui devait leur imposer l'abstraction bourgeoise", ils ont fait un cinéma "passionné, tendu entre l'acceptation et la critique du peuple qu'il découvre" (p. 4). Et Maheu de conclure: "l'artiste (le cinéaste en est un) a un rôle de témoin" (p. 5).

Le numéro suivant est l'occasion pour Maheu et Girouard de pousser plus avant cette réflexion, suite au lancement des deux premiers livres des Editions Parti pris: Blues pour un homme averti et La ville inhumaine¹⁸. Selon Girouard, Jasmin nous a donné, même s'il n'en était pas conscient, le portrait du "type achevé du raté prolétaire québécois" car "son enracinement dans le milieu et sa spontanéité ont fait (et cela pour toutes ses oeuvres) que son écriture et sa dialectique nous renvoient inmanquablement à notre échec individuel et collectif. (...) Dans les pays

17. P. Maheu, l'O.N.F., ou un cinéma québécois? p. 2-5.

18. L. Girouard, Les livres (1). Blues pour un homme averti, I, 8, mai 1964, p. 58-59.

P. Maheu, Les livres(2), A propos de la ville inhumaine, op. cit., p. 59-61.

colonisés l'écrivain collé à la réalité est parmi les premiers à dénoncer la détérioration et l'irrémédiabilité de la situation de l'état d'infériorité des sujets dominés." (p. 58-59) Selon Maheu, Girouard a aussi brossé le portrait d'un minable, mais, de façon consciente, il nous force "à le suivre sur la voie d'une vérité qui se fait fi de l'attitude esthétique des romanciers et lecteurs de romans" (p. 61). Il n'y a nulle complaisance dans cette attitude, mais plutôt découverte progressive d'une forme d'écriture et d'une action littéraire particulière. Ainsi, dans le dernier numéro de la première année, Paul Chamberland précisera comment Miron, par ses poèmes et par son dire, conduit de la damnation à la liberté:

Dire, pour Miron, c'est détruire déjà les sources empoisonnées de notre conscience, de notre existence. Et c'est pourquoi il devient possible de nous envisager du point le plus sombre de notre condition, parce que déjà nous ne nous y tenons plus. Et le ressaut qui nous y arrache est la colère, premier acte d'amour qui nous réconcilie avec notre être.¹⁹

Cette forme d'écriture sera nommée ailleurs par Chamberland, lorsqu'il se penchera sur ses propres poèmes, "une poésie critique":

Contre une poésie de consommation de luxe, je veux une poésie critique: que le poète invite le lecteur à cette critique active qui ne ménage aucune part de l'humain, du banal au mythique.²⁰

André Major parlera, quant à lui, d'un style-critique ou d'une forme particulière de réalisme, le réalisme critique.

19. P. Chamberland, De la damnation à la liberté, I, 9-10-11, été 1964, p. 58-59.

20. Id., Dire ce que je suis-notes, II, 5, janv. 1965, p. 42. Souligné dans le texte.

"Il y a bien des façons d'écrire un roman réaliste" constate-t-il; ses compagnons de lutte ont choisi de dévoiler de façon critique et contestataire la réalité, plutôt que de simplement la décrire:

Les oeuvres actuelles, qui de fait sont des actes, et non des clichés, se définissent d'abord par ce que j'appelle un style-critique, un style-contestation. Provoqué par la réalité, l'écrivain peut s'y soumettre en se contentant de ne voir en elle que matière à description ou s'y opposer en la critiquant. Et c'est dans le style que cette critique se manifeste. (...) Pour la première fois, ici, le contenu de l'oeuvre s'imprime et se concrétise dans un style que je qualifie d'actif, mon fameux style-critique* à partir duquel on pourra élaborer un sain réalisme.²¹

C'est ainsi qu'André Brochu parlera du "but essentiellement critique"²² de l'utilisation du joual par les écrivains partipristes.

En effet, le joual, dans cette mise à nu de l'homme québécois, occupe une place centrale. En réponse aux critiques que s'attire Parti pris et les oeuvres qu'il édite, Laurent Girouard affirme qu'il n'y a là ni théorie littéraire, ni système:

Il faut absolument rassurer M. Basile: le joual (le slang) ne fera jamais de littérature, le "tout un système littéraire" que vous nous imputez n'existe que dans vos hantises..."²³

* C'est nous qui soulignons ces derniers mots. Major veut-il dire par là que l'expression est de lui et que cette "invention" est de notoriété publique...?

21. A. Major, Pour une littérature révolutionnaire, I, 8, mai 1964, p. 56-57. Souligné dans le texte.

22. A. Brochu, D'un faux dilemme, II, 8, avril 1965, p. 58.

23. L. Girouard, Le supplément littéraire du Devoir, II, 4, déc. 1964, p. 60.

mais il sera démenti dès le numéro suivant par Gérard Godin qui signe, dans le numéro spécial consacré à la littérature, Le joual et nous, premier manifeste joual du groupe. Le "nous" ici a une grande portée: Godin se fait le porte-parole du groupe et la dimension collective de cet article est d'autant plus évidente qu'il s'insère dans un numéro essentiellement axé sur le témoignage individuel, exception faite des Notes sur le littéraire et le politique de Jacques Brault. Godin y parle de "quelques bourgeois comme nous" qui choisissent "délibérément d'écrire mal. Non pas mal, mais vrai!"²⁴ Deux mois plus tard, Godin tentera de dissiper les malentendus suscités par cette prise de position et reviendra à la charge avec Le joual politique, justification de "l'utilisation raisonnée du joual"²⁵. La dernière pièce maîtresse à ce dossier est versée par André Brochu qui, dans le numéro suivant, achève la systématisation et la théorisation du joual, tout en indiquant clairement les limites²⁶.

La lecture en série de ces trois articles est extrêmement instructive. On a beaucoup parlé du joual depuis Parti pris et souvent sans se référer à ces trois textes fondamentaux; sans bien connaître donc les positions de ceux qui sont à l'origine de ce mouvement littéraire et qui en sont restés les meilleurs théoriciens. Les rédacteurs de Parti pris,

24. G. Godin, Le joual et nous, II, 5, janv. 1965, p. 19.

25. Id. Le joual politique, II, 7, mars 1965, p. 58.

26. A. Brochu, D'un faux dilemme, II, 8, avril 1965.

après avoir lancé le joual, ont pu expliquer clairement sa nature idéologique sans se faire d'idées sur sa portée littéraire.

Le joual est politique avant d'être littéraire. L'utilisation de la langue populaire, de la langue du peuple en littérature n'était pas en soi un phénomène nouveau au Québec: depuis les débuts d'une littérature ici, les écrivains s'interrogeaient sur la langue à employer dans leurs écrits et sur les façons de rendre avec authenticité le parler du "brave peuple"²⁷. Mais avec Parti pris, le joual acquiert sa dimension politique, il devient plus que recherche du pittoresque ou de la vérité littéraire:

L'utilisation du joual n'a jamais été avant maintenant une attitude revendicatrice et de rébellion ouverte contre les canons d'une société dont nous ne rejetons pas d'ailleurs que les coutumes littéraires. (Le joual politique, p. 58)

Le joual accède à "sa véritable dimension: celle d'un décalque parfait de la décadence de notre culture nationale" (Le joual et nous, p. 18). Avec le joual, Parti pris affirme avec force que vouloir changer la langue sans changer la société ou sauver la langue sans sauver le peuple est une fumisterie. Le joual est laid, une langue en décomposition et comme tel le reflet fidèle de la société québécoise: "l'état d'une

27. Lorsque ce brave peuple est la paysannerie, son "noble parler" trouve assez facilement l'appui des classes dirigeantes, longtemps d'un nationalisme réactionnaire. En quittant la paysannerie pour intégrer le prolétariat, la langue populaire change de valeur et perd cet appui pour s'attirer la persécution des milieux officiels.

langue reflète tous les problèmes sociaux", selon le mot de Miron²⁸. Les partipristes, d'origine bourgeoise, instruits et cultivés, pourraient certes parler et écrire bien; mais ce serait là maquiller la joualisation de la langue qui est le "mal commun". C'est la colonisation et la sujétion du Québec, la situation politique, qui produit une telle infirmité culturelle. Le joual est donc utilisé "dans un but essentiellement critique, dans le but de dévoiler un état de désintégration de la langue, analogue à celui de la société" (D'un faux dilemme, p. 58. Souligné dans le texte).

Ce recours au joual est, selon Brochu, "évidemment partiel et momentané" (p. 59). Les partipristes, tout en reconnaissant qu'on peut tirer de cette langue des accents authentiques et des cris émouvants, et même qu'elle peut être d'une certaine richesse, insistent surtout sur la dimension dialectique de l'emploi du joual. Il s'agit d'opérer "la rédemption du joual et de ceux qui le parlent" (Le joual et nous, p. 19), il s'agit d'"assumer l'infériorité du peuple" en attendant la création d'un état québécois qui rende à l'homme canadien-français "sa dignité, sa fierté et sa liberté d'homme" (Le joual politique, p. 59), il s'agit de passer de cette "parole spontanée" du peuple au français mais en transformant de l'intérieur le langage. Les partipristes "n'entendent nullement institutionnaliser le joual" (D'un faux dilemme, p. 58); ils veulent plutôt s'en servir pour dévoiler une réalité

28. G. Miron, Un long chemin, II, 5, p. 29.

et créer ainsi les conditions qui permettent de la dépasser. C'est ainsi que Brochu peut parler d'un long et insupportable échec qui "devient soudain la condition nécessaire de la réussite" (p. 59), et Chamberland du joual comme boue qui est en même temps "limon d'origine"²⁹. Le joual, en mettant à nu l'aliénation québécoise, servira à provoquer la prise de conscience nécessaire à son dépassement³⁰.

Le problème du joual pose nécessairement la question du public de Parti pris. Ou plutôt il la présuppose. La revue veut dévoiler la réalité québécoise, mais à qui? C'est là une question fondamentale dont Sartre a bien montré l'importance pour expliquer un ouvrage de l'esprit. Il est évident dès le départ que le public auquel s'adresse Parti pris est essentiellement bourgeois et situé dans le camp de l'adversaire. Au début, la revue s'adresse à la génération de Cité

29. Dire ce que je suis-notes, II, 5, p. 36.

30. Au printemps de 1968, lorsque les participants à la Sixième Rencontre des Écrivains (dont un certain nombre de partipristes) réfléchiront ensemble sur le phénomène du joual, ils en parleront comme d'un phénomène déjà au passé, comme d'une expérience ayant accompli sa fonction. (Dans Liberté, mai-juin 1968, vol. 10, no. 3.) Cette même année, lorsque Michel Tremblay relancera le joual avec Les belles soeurs, ce sera dans une conjoncture différente. Le joual pour Tremblay est un langage théâtral. La dimension politique passe chez lui à l'arrière-plan. Pas chez ses critiques, toutefois, qui sentent (le plus souvent confusément) ce qu'il y a de profondément subversif dans la tentative de faire sauter le classement des niveaux de langues. "Rien n'est plus essentiel à une société que le classement de ses langues. Changer ce classement, déplacer la parole, c'est faire la révolution", dira Barthes, dans un contexte tout autre mais analogue. (Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966, p. 45.)

Libre:

Parti pris, tout en prétendant refuser le dialogue, s'adressait en partie à eux durant la dernière année, pour les narguer et les accuser. Dis-moi à qui tu t'adresses et...³¹

Maheu insistera sur la nécessité d'aller au-delà de ces "idéologues attardés" pour attaquer directement les patrons. C'est là une stratégie que peut adopter un mouvement politique comme le M.L.P. Mais ces "patrons" forment un public hors de l'atteinte des oeuvres partipristes et de la revue. Les romans et les poèmes ne peuvent s'adresser qu'aux Canadiens français embourgeoisés, serviteurs du capital anglo-saxon et seul public lecteur du Québec. C'est ce public qu'il s'agit d'ébranler et de scandaliser afin de le sensibiliser, si cela se peut, à la véritable condition du Canadien français. Il y a, certes, un petit noyau d'intellectuels et d'ouvriers qui gravite autour de la revue ou d'autres mouvements analogues, mais ces sympathisants ne forment pas le public réel des oeuvres; tout au plus un mince public virtuel. Le joual ne s'explique que face à un public bourgeois, le seul qui puisse rougir au rappel de son "cousin campagnard", le prolétaire québécois en

31. P. Maheu, Que faire(3), I, 9-10-11, été 1964, p. 159. La revue, à ses débuts, se prétend le porte-parole d'une partie grandissante de la jeunesse québécoise. Lorsqu'on est porte-parole, on l'est devant des interlocuteurs: dans ce cas-ci, les intellectuels de la génération précédente. Il est vrai, par contre, qu'on a quelquefois, à la lecture de la revue, la désagréable impression que l'un ou l'autre des rédacteurs écrit essentiellement pour les copains. C'est le cas notamment de Piotte et Straram dont les articles sont souvent le signe d'une certaine tension avec l'équipe.

l'occurrence.

Celui qui semble avoir poussé le plus loin la conscience de ce public est Laurent Girouard. Il prend un plaisir évident à scandaliser et emploie volontiers des propos scatologiques. C'est ainsi qu'il dira du Cassé: "Le Cassé? La marde dépouillée de son exotisme. Dans face des bourgeois. Sans distanciation"³². Tout son témoignage dans le numéro spécial sur la littérature québécoise s'adresse à un "vous" qui n'est autre que l'adversaire, le public bourgeois. Il livre donc un "arrogant soliloque"³³:

Cet article est, une fois de plus, essentiellement agressif. Si vous le lisez, c'est que vous aimez ça. Je veux bien vous faire plaisir. J'ai déjà éprouvé votre masochisme. (p. 6) Ce qui nous fait péter de santé hérisse les raffinés. C'est un jeu de les faire chier, fouler de nos souliers sales leurs orteils éculés et peints, cracher dans leurs mouchoirs de soie. (p. 8) Je croyais [que les mots] étaient gluants et cruels parce que vous vous en étiez servis durant vos séances de crossettes collectives, de sarcasmes de salon. (p. 9)

Girouard systématise cette vulgarité gouailleuse et la justifie³⁴ par l'état présent du public, qu'il s'agit de vaincre ou dont il faut, en lui faisant violence, dessiller les yeux:

C'est le moment de nous regarder d'un oeil frêt. Nous avons les poings serrés devant vous. Le lecteur est un adversaire à vaincre. L'écrivain québécois ne peut pas s'enlever de la tête qu'il parle soit à une absence soit à des sceptiques soit à des opposants.(...) Lorsque

32. L. Girouard. En lisant Le Cassé, II, 4, déc. 1964, p.62.

33. Id., Considérations contradictoires, II, 5, p. 12, note 3.

34. Jusqu'à quel point cette agressivité est causée par le mauvais accueil de La ville inhumaine serait à déterminer.

nous pourrons vous considérer comme éventuellement intelligents, nous aurons dépassé l'étape de la défécation.
(p. 10)

"L'étape de la défécation": les termes sont un peu crus, mais l'idée est claire. Le misérabilisme et le joual ne constituent qu'une étape, l'étape de la négation dans la création d'un Québec nouveau. Cette étape permet de faire voir le vrai visage du Québec et ainsi de rendre "intelligent" le lecteur de Parti pris.

Il n'est pas certain, toutefois, que ce lecteur accepte d'être ainsi agressé. Il a plutôt tendance à refuser la représentation qu'on lui impose comme étant un parti pris inacceptable. Il peut refuser de voir, même si on le force à regarder. Il s'agit là d'une réaction dont l'écrivain négro-américain Langston Hughes a donné une description en tous points applicable à l'accueil des oeuvres partipristes:

[L'élite négro-américaine] voulait[t] que les livres écrits par des nègres ne montrent que des nègres cultivés, bien propres et pas comiques du tout. L'un d'eux écrivait à propos de mon livre, dans la Tribune de Philadelphie: "Il m'est tout à fait indifférent de savoir si chacun de ces poèmes est une peinture vraie de la vie nègre. Pourquoi donner en spectacle au public américain un pareil portrait des nègres? Il suffit amplement que les autres blancs décrivent en détail nos imperfections. Nous ne devrions parler au public que³⁵ de nos buts et de nos aspirations les plus élevées..."

Devant les oeuvres partipristes, de même:

Le reproche le plus fréquent qui nous ait été fait est le suivant: "Allez-vous monter en épingle nos défauts de langue, nos erreurs d'expression? Nous faisons assez mauvaise figure tels que nous sommes, ne montrez pas

35. Langston Hughes, Les grandes profondeurs (trad. de: The Big Sea), Paris, Seghers, 1947, p. 326.

nos verrues du doigt en plus."³⁶

En essayant de provoquer des changements et même une prise de conscience révolutionnaire par son dévoilement de la réalité québécoise, la revue ne s'est guère interrogée sur l'efficacité réelle de cette entreprise. A la suite de Sartre, Parti pris prend pour acquis que, se voyant vue, la société québécoise perdra son équilibre et aura une conscience malheureuse³⁷. Elle ne s'interroge guère sur un des phénomènes les plus troublants de notre temps, la récupération rapide et sournoise par le système de toute contestation. Dans L'homme unidimensionnel³⁸, Herbert Marcuse se penche longuement et avec pessimisme sur l'impuissance des moyens traditionnels de contestation dans une société unidimensionnelle et "close". L'art, comme la révolution, n'ont aucune chance aujourd'hui étant donné l'incroyable pouvoir digestif de la société néo-capitaliste: l'artiste révolutionnaire ne fait qu'anesthésier par ses images foudroyantes et l'"anti" devient rapidement partie courante du tout.

Dès le départ, les partipristes ont refusé le dialogue justement à cause de cela. Ils refusaient la récupé-

36. G. Godin, Le joual politique, p. 57. Godin fait d'ailleurs le rapprochement entre le joual et le "jive-talk" des négro-américains.

37. Sartre tiendra des propos tout autres que ceux de 1947 dans une interview de 1970. Pour lui, la grande leçon de mai 1968 a été de montrer l'inefficacité fondamentale de l'écrivain traditionnel engagé: malgré son engagement, celui-ci est récupérable donc nuisible, du fait même de son statut d'intellectuel. (Cf. J.P. Sartre et al., Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement révolutionnaire, (s.l.), Eric Losfeld, 1971.

38. Paris, Ed. de Minuit, 1968. Publié en anglais en 1964.

ration et savaient à l'avance qu'on essaierait de leur tailler une place dans le système en faisant d'eux la "nouvelle et brillante génération littéraire". Mais le refus de la récupération n'est pas suffisant pour la désamorcer. Dans une société de consommation, toute oeuvre n'est qu'un objet de consommation culturelle et donc assimilable par une société qui peut digérer n'importe quoi. C'est de toute évidence le cas du joual, langage codé et donc réservé aux seuls bourgeois instruits (le public de Parti pris) perpétuellement à la recherche de nouveaux frissons. Et même si l'oeuvre provoque un choc réel, elle ne peut que jouer, en dernière analyse, fonction confirmative (et non subversive) parce que l'artiste soutient et justifie la pierre d'angle de tout le système: l'idéologie du sujet individuel. En effet, on s'attend à tout de ces êtres bizarres et hirsutes, et la société, malgré les apparences, est bien prête à les dorloter dans leur fonction négative et gesticulatoire, essentiellement inefficace, car elle y trouve son profit.

Il aurait fallu que les partipristes, s'ils voulaient réellement contribuer à la révolution québécoise par leur pratique littéraire, recherchent comment s'effectue ce mécanisme de l'intégration au sein de l'idéologie officielle et, surtout, étudient la manière dont celle-ci s'opère avec une subtilité déconcertante. Un des seuls qui se soit penché sur la question est le critique littéraire Michel Euvrard qui met en relief cette idéologie du sujet individuel et suggère un moyen de la contrer:

A partir du moment où une société réussit à convaincre ses membres qu'ils sont des individus, que leurs intérêts sont individuels et qu'ils seront un jour satisfaits individuellement, il n'y a plus, quand bien même il s'élève des protestations individuelles, de contestation véritable. (...) ...l'honneur de la contestation revient aux artistes et aux intellectuels; mais on sait bien que les artistes sont des rêveurs, des irresponsables, bref, des bouffons: il en faut. (...) L'artiste, traditionnellement considéré comme archi-individualiste, et se proclamant tel par la tenue vestimentaire ou la barbe, par exemple, par le mépris des conventions, accepte, ce faisant, de jouer le rôle que la société lui assigne: sa personnalité d'artiste passe avant son oeuvre, et l'oeuvre s'en trouve d'avance désamorcée, privée de tout pouvoir de contestation. (...) Le romancier devra donc trouver le moyen d'empêcher qu'on fasse remonter la contestation de l'oeuvre à l'auteur, à cet individu anarchique que la société a accepté une fois pour toutes que soit l'artiste, et au contraire de la faire naître, ou d'en favoriser la naissance chez le lecteur.³⁹

Selon Euvrard, Georges Pérec, par l'impersonnalité provocante de son style dans Les choses, réussit justement ce prodige.

Evidemment, le Québec, et surtout le Québec des années de Parti pris, n'est pas un New York hyperlibéraliste où tout est récupéré d'avance. La lacune de Parti pris au niveau de la réflexion sur les conditions de l'efficacité réelle de l'oeuvre littéraire est donc moins sérieuse qu'elle ne le serait aujourd'hui, dans une société québécoise moins rigide. Il est douteux même que le Québec soit alors une société de consommation avancée, même s'il fait partie du grand tout nord-américain. Le néo-capitalisme est autonome par rapport aux valeurs bourgeoises mais le Québec des années soixante est encore régi par un système de valeurs anciennes, enracinées, raides, valeurs clérico-bourgeoises qui cimentent

39. Michel Euvrard, Pour situer les choses, III, 8, mars, 1966, p. 63-64.

tout un édifice social. La récupération dans ce cas est beaucoup moins rapide. L'oeuvre a le temps de porter leçon car l'édifice est ébranlé et le scandale, le choc, la surprise ou la peur durent un certain temps. Surtout si ces écrits d'intellectuels et de littérateurs font suite à des explosions bien réelles, que l'odeur de dynamite est encore dans l'air et que ces écrivains se disent prêts à faire la révolution, par leurs actions et dans leurs écrits.

Pour une littérature révolutionnaire.

L'idéologie partipriste est révolutionnaire. Tout au long de son existence, la revue réclame le renversement intégral de l'ordre politique et économique existant et l'instauration d'un ordre nouveau. La pratique littéraire des partipristes est-elle du fait même révolutionnaire? Pour eux, la littérature pouvait-elle être révolutionnaire? L'attitude de la revue face à ces questions est ambivalente.

Dès le premier numéro, dans ses Vulgarités, Parti pris se moque des prétentions sociales de Fernand Ouellette. Celui-ci déclarait dans Liberté: "le peuple attend de nous des poèmes au sang de colère, des poèmes aux yeux d'espérance, des poèmes au feu d'amour, qui lui révèlent son âme." Parti pris rétorque: "Il faut être poète pour croire qu'une Révolution se fait avec des vers. Surtout les siens: '...j'ai surtout

donné des poèmes-semeurs-de-fiérté'. Mais qui les a lus?"⁴⁰
 Il s'agit là évidemment d'une boutade qui vise beaucoup plus à éclabousser un "aîné" qu'à dévaloriser le concept de poésie révolutionnaire. Mais la boutade est significative néanmoins de cette dévalorisation de l'action littéraire qu'on retrouve périodiquement dans Parti pris.

La même année, André Major signe Pour une littérature révolutionnaire⁴¹. Sous ce titre et en deux pages, Major se contente de "quelques propositions, fort approximatives" qui "devraient être explicitées. Cela se fera un jour ou l'autre." Mais par qui et quand? C'est justement le travail qu'on attendait de la revue et qu'il aurait été important de mener à terme le plus tôt possible, afin de structurer une pensée et d'éviter les ambiguïtés et les querelles de mots, non seulement à l'intérieur du mouvement, mais aussi avec divers interlocuteurs de l'extérieur. Ces propositions, malgré tout, sont intéressantes. Major y déclare notamment:

Des oeuvres révolutionnaires naissent d'un moment révolutionnaire. Une littérature représente son époque; elle vit des contradictions et du mouvement de cette époque. Nous sommes la contestation de notre époque, la radicale contestation des idées et des systèmes qui meuvent notre Histoire; il faut donc qu'on s'attende à ce que nos oeuvres soient elles aussi contestataires. (...) Les jeunes écrivains... profitent d'une situation qui, du point de vue de la création littéraire, les stimule, puisque pour eux écrire est très concrètement un acte, et un acte révolutionnaire qui coïncide avec l'émergence d'un groupe révolutionnaire. (p. 57)

L'emploi de "contestation" et "constestataire" dans un même

40. Vulgarité, I, 1, oct. 1963, p. 63.

41. I, 8, mai 1964, p. 56-57.

souffle avec "révolution" et "révolutionnaire" provoque ici une dévaluation certaine de ces derniers termes. La contestation va habituellement de pair avec le réformisme et se contente d'aménagements du régime. Malheureusement aussi, l'ensemble de la contribution de Major à Parti pris est quelque peu suspect, étant donné la brièveté de sa carrière de révolutionnaire et une regrettable tendance à la surenchère verbale. Néanmoins, la position de Major est claire: la littérature est le reflet de son époque et surtout de ceux qui la font; un groupe révolutionnaire donne forcément naissance à une littérature qui est un acte révolutionnaire. Elle est révolutionnaire par la contestation radicale de son époque. En ceci, Major est très près de Marx qui a considéré, à divers moments, Heine, Weerth, Freiligrath et Herwegh comme des poètes révolutionnaires à cause de leur sympathie pour le communisme et les préoccupations socio-politiques qui s'exprimaient dans leurs poèmes⁴². Marx et Engels appréciaient surtout le Chant des tisserands silésiens de Heine, poème qui, selon Fréville, "est entré dans le fonds commun des chefs-d'oeuvre de la poésie révolutionnaire"⁴³.

Avec Vulgarité du premier numéro et Pour une littérature révolutionnaire du huitième numéro, nous avons les deux pôles de la réflexion de Parti pris sur le concept de littérature révolutionnaire. D'un côté, il y a l'idée que le mot "révolution" ne peut s'appliquer qu'au processus politique

42. Cf. Fréville, op cit., p. 333 ss.

43. Ibid., p. 334.

qui entraîne un changement radical du régime: la révolution se fait de façon brusque, habituellement violente, et souvent dans la rue; de l'autre, il y a l'idée qu'est révolutionnaire tout ce qui participe, de près ou de loin, à ce changement. La première attitude est celle de Girouard lorsqu'il déclare, dans un texte déjà cité, que l'écrivain n'a pas à faire la révolution mais à écrire et aussi celle de Jacques Brault qui croit que le sens politique de révolutionnaire est le seul qui soit juste:

Il ne peut guère y avoir de littérature proprement révolutionnaire au sens politique du mot révolutionnaire qui pour moi est le seul qui ne trompe pas. La littérature est pré-révolutionnaire et post-révolutionnaire. Car le moment historique de la révolution est de nature ponctuelle, il ne supporte pas l'entre-deux de la liberté existentielle, il exige l'inconditionné, et donc met en échec (ou, au mieux, entre parenthèses...) la poésie et la philosophie. La révolution, jusqu'à maintenant, n'a usé que de l'éloquence, hé oui! c'est-à-dire d'une pédagogie de l'action et qui consent dangereusement au mythe de l'idéologisme. Du point de vue littéraire, ce langage ne peut être que transitoire, car il est de type initiatique et aliénant.⁴⁴

Par ailleurs, on retrouve souvent dans la revue les expressions "poésie révolutionnaire", "écrivain révolutionnaire", ou l'équivalent. On considère Robert Roussil comme un grand sculpteur révolutionnaire, surtout à cause de son Manifeste⁴⁵; Michel Euvrard parle de l'échec relatif des romans révolutionnaires de Roger Vailland⁴⁶; Raoul Duguay

44. J. Brault, Notes sur le littéraire et le politique, II, 5, janv. 1965, p. 51. Souligné dans le texte.

45. Marginales, III, 5, déc. 1965, p. 80-82.

46. M. Euvrard, Pour situer les choses, III, 8, mars 1966, p. 63-64.

est un poète révolutionnaire, selon Thérèse Dumouchel⁴⁷, et celui-ci est bien d'accord avec ce jugement⁴⁸; Miron de même est classé au rang des poètes révolutionnaires: "la révolution cubaine s'est en grande partie inspirée de la pensée de José Martí, le poète révolutionnaire (le Miron cubain)", dit-on⁴⁹. Mais on se sert alors du mot sans l'expliquer ou le justifier; sauf Thérèse Dumouchel qui, dans sa première chronique, affirmait, en s'appuyant sur l'exemple de Brecht, que l'art devait être "essentiellement révolutionnaire" en provoquant les bourgeois et décourageant le voyeurisme: "la vraie création, ce n'est pas celle qui exprime la collectivité, c'est celle qui est contre"⁵⁰. Quand elle avance donc, dans le numéro suivant, que Raoul Duguay est un poète révolutionnaire, elle donne ses raisons:

Ce qui en fait une poétique révolutionnaire, c'est qu'il est un de nos rares créateurs qui soit parvenu à dépasser la perception étroite et linéaire commandée par les catégories d'une logique discursive de type aristotélicien. En bon dialecticien, il saisit notre réalité dans ses contradictions. (...) Il met à jour notre être collectif total et déchiré puis il prophétise la nouvelle société à venir. Non individualiste, révolté, mais véritablement révolutionnaire. (...) Révolutionnaire par la langue et par la parole. Révolutionnaire dans le contexte du chant de l'internationale véritable. (...) Révolutionnaire en ce temps-ci, pour ici, maintenant. (...) Superbement politique et universel car ni le politique ni le nationalisme ne sont par essence des portes étroites.⁵¹

47. T. Dumouchel, Il est né le Divin enfant...Raoul Duguay, V, 2-3, oct.-nov. 1967, p. 55-58.

48. N. Cloutier, Tendances et orientation de la nouvelle littérature. Sept jeunes auteurs témoignent, dans Culture vivante, no. 5, 1967, p. 61-62.

49. Ph. Bernard, Gaëtan Tremblay, Facteurs culturels et décolonisation, IV, 9-10-11-12, mai-août 1967, p. 117.

50. T. Dumouchel, Les arts zartistiques, V, 1, sept. 1967, p. 56.

51. Cf. note 47.

C'est pourtant ce même Raoul Duguay qui, dans le même numéro, donne la description la plus farfelue possible d'un acte révolutionnaire. Commentant Salut Galarneau de Godbout, Duguay déclare sereinement:

Mais j'ai quand même trouvé que la scène de l'effolement général des boîtes de conserve du Steinberg, fruits, légumes, épices, décors ou si vous voulez le massacre des boîtes enceintes de toutes sortes de bonnes man-gaillles entôlées par des experts en réfrigération était (je ne ris plus) "l'acte révolutionnaire" par excellence contre l'impérialisme judéo-américain.⁵²

Une telle affirmation rend inévitablement suspect le dithyrambe de Dumonchel. Le commentaire de Duguay est non seulement farfelu; on y trouve un embryon de pensée anti-sémite et on sait tout ce que l'anti-sémitisme véhicule de comportement et d'attitudes d'extrême-droite.

La seule réponse sérieuse et cohérente aux réflexions de Brault viendrait de Paul Chamberland, dans l'introduction d'une interview avec Claude Péloquin. L'entretien ne contribue pas tellement à notre discussion: Péloquin s'y définit comme "anarchiste positif" qui aime tout de même l'argent et le confort. Mais dans sa présentation, Chamberland dégage l'efficacité spécifiquement révolutionnaire de la poésie:

Le flic prouve, s'il est besoin de preuves, que la poésie peut être aussi "dangereuse" que la politique, le délire aussi corrosif que l'efficacité, s'ils sont le fait d'hommes violemment et lucidement réfractaires. (...) Il est très difficile de reconnaître, si encore on le soupçonne, à quel point le pouvoir destructif de la poésie pratiquée et diffusée comme délire et comme

52. R. Duguay, Littérature québécoise, V, 2-3, oct.-nov. 1967, p. 62.

"voyance" (forcément "réprouvée") peut ruiner, à l'usure, son infect vis-à-vis: l'analphabétisant catéchisme des idées reçues. (...) Péloquin, ainsi ses coéquipiers, tente de vivre la poésie comme état, comme attitude de "voyance". Aussi individualiste, que peut paraître, qu'est en un sens cette pratique, elle n'est pas sans ébranler, dans ses fondements, la culture bourgeoise qui s'impose encore à la plupart comme vision allant de soi du monde. Elle est - et Péloquin le sait pertinemment - intégralement révolutionnaire. Mais voici que s'élève l'objection facile: tout cela est bien inefficace et ne dérange pas très fort les gens. C'est que l'on est toujours tenté de mesurer la poésie à l'efficacité spécifique de la révolution, qui est politique.⁵³

En somme, ce que Chamberland fait ressortir, c'est que si on mesure l'efficacité d'une révolution au fait qu'il y ait changement politique, cela ne veut pas dire que la révolution est exclusivement dans ce changement politique. La révolution, contrairement à ce que disait Brault, n'est pas de nature ponctuelle, sauf peut-être dans ses aspects les plus éclatants (et les plus superficiels). Deux ans après octobre 1917, Lénine reconnaissait que la révolution prendrait des générations à s'accomplir:

En Russie nous en sommes encore (plus de deux ans après le renversement de la bourgeoisie) à faire nos premiers pas dans la voie de la transition du capitalisme au socialisme, ou stade inférieur du communisme. Les classes subsistent, et elles subsisteront partout, pendant des années après la conquête du pouvoir par le prolétariat.⁵⁴

Il était facile de chasser les grands propriétaires et les capitalistes, mais il était impossible de chasser les petits producteurs et l'esprit petit-bourgeois: les bolchéviks devaient faire bon ménage avec eux et lentement les rééduquer. Le chan-

53. P. Chamberland, Faire le voyage. Entretien avec Claude Péloquin, III, 9, avril 1966, p. 38-40. Souligné dans le texte.

54. Lénine, La maladie infantile du communisme (le "gauchisme"), op.cit., p. 31. Souligné dans le texte.

gement politique, premier stade de la révolution, doit nécessairement être suivi par le changement économique, qui à son tour entraînera des changements sociaux profonds. Inversement, ce bouleversement se prépare de longue date. Si la révolution ne sait se limiter au changement politique mais prend des générations à s'actualiser après la prise du pouvoir, peut-on logiquement la faire commencer avec les gestes politiques qui entraînent le changement du régime? C'est ainsi que Chamberland reconnaît à Péloquin et autres voyants une fonction "intégralement révolutionnaire": ils précèdent la masse dans l'interdit, lèvent le voile sur celui-ci, réalisent, par l'image et le verbe, les désirs défendus et tabous et détruisent ainsi le pouvoir des "guichetiers" et des "professeurs de l'obscurantisme consacré"⁵⁵. La nécessité de la poésie n'est donc "pas à prouver" dans le processus révolutionnaire.

Cette discussion nous rappelle ce que Sartre disait des "avatars du mot de 'révolution'"⁵⁶. Le mot en est venu en français, à cause de la grande Révolution de 89, à désigner étroitement "une insurrection politique qui réussit", même

55. P. Maheu reprendra plus tard et dans un autre contexte cette idée du poète comme initiateur et comme précurseur de l'ensemble de la population lorsqu'il parlera du rôle du poète québécois dans la victoire sur le tabou érotique: "Et il me semble bien frappant de voir que ce sont les poètes qui sont les premiers à pouvoir en parler, comme ils ont été quelques années plus tôt les premiers à parler de l'aliénation coloniale." (Le Québec en mots dits, V, 7, avril 1968, p. 50.)

56. J.P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature? op. cit., p. 336 ss.

si une telle insurrection ne fait que produire un changement du personnel dirigeant comme en 1830 et 1848. Sartre insiste donc sur le besoin qu'il y a pour les écrivains de procéder à un rajeunissement de la langue: "il faut élargir, approfondir, ouvrir les portes et laisser entrer, en les contrôlant au passage, le troupeau des idées neuves" (p. 337). Il s'agit pour les écrivains, puisqu'ils doivent utiliser les mêmes mots, "d'approfondir des concepts et de changer des définitions", en somme de faire de "l'antiacadémisme" pour pallier aux insuffisances des significations. Le mot "révolution" doit être redéfini.

Il est curieux que dans cette réflexion sur la possibilité d'une poésie révolutionnaire, les partipristes ne se soient pas référés à Orphée noir de Sartre où l'on trouve une très belle explicitation de ce qu'est une poésie révolutionnaire. Pour Sartre, la poésie noire de langue française est "de nos jours, la seule grande poésie révolutionnaire"⁵⁷. Elle réussit "la plus authentique synthèse des aspirations révolutionnaires et du souci poétique" (p. xxix). Elle est révolutionnaire parce que pour le noir, la seule façon de faire la révolution c'est par la prise de conscience subjective de la race, c'est-à-dire de ce à travers quoi il est opprimé. En cela il est aux antipodes du prolétaire:

Ce sont les circonstances actuelles de la lutte des classes qui détournent l'ouvrier de s'exprimer poétiquement. Opprimé par la technique, il se veut technicien parce qu'il sait que la technique sera l'instrument de sa libération... (...) ... la phase présente de son combat réclame de lui une

57. J.P. Sartre, Orphée noir, op.cit., p. xii.

action continue et positive: calcul politique, prévisions exactes, discipline, organisation des masses... (p. xii) Le noir qui appelle ses frères de couleur à prendre conscience d'eux-mêmes va tenter de leur présenter l'image exemplaire de leur négritude et se retournera sur son âme pour l'y saisir. Il se veut phare et miroir à la fois; le premier révolutionnaire sera l'annonciateur de l'âme noire, le héraut qui arrachera de soi la négritude pour la tendre au monde, à demi-prophète, à demi-partisan, bref un poète au sens précis du mot "vates". Et la poésie noire n'a rien de commun avec les effusions du coeur: elle est fonctionnelle, elle répond à un besoin qui la définit exactement... manifester l'âme noire. (p. xv)

Les notions de race et de classe ne se recoupent pas: "la première est le produit d'un syncrétisme psycho-biologique et l'autre est une construction méthodique à partir de l'expérience", mais le noir, par sa poésie, affirme sa solidarité avec les opprimés de toutes les races. "Du coup la notion subjective, existentielle, ethnique de négritude 'passe', comme dit Hegel, dans celle - objective, positive, exacte - de prolétariat." (p. xl. Souligné dans le texte.)

Il y a là un rapprochement intéressant à faire avec Parti pris et des idées que les partipristes auraient eu profit à méditer. Ils ont été constamment écartelés entre deux perceptions d'eux-mêmes et de leur situation: étaient-ils prolétaires ou noirs? Exploités avant tout dans leur race ou dans leur classe? Devaient-ils être objectifs, chercher la libération par la voie de la technique, des calculs politiques, des comités, des mouvements d'action populaire, de la stratégie, et ainsi se "mutiler" de la poésie, ou plutôt être résolument subjectifs, appeler leurs frères de race à prendre conscience d'eux-mêmes et manifester ainsi leur québécoisité révolutionnaire? On sait que la revue avait tendance à privilégier la première voie et à dévaloriser la littérature, à édicter des "que faire?"

et à pratiquer la littérature avec mauvaise conscience. On sait aussi, par contre, que c'est surtout du côté de la subjectivité que Parti pris a laissé sa marque et que la revue a été le lieu d'une création littéraire qui est ce qu'elle a fait de mieux. C'est la tentation de tous les poètes, sans doute, de sentir autour d'eux la chaude présence des hommes et, lorsqu'on les écoute, de se vouloir stratèges, fins politiques et finalement brasseurs d'hommes. Pourtant Vigneault a plus fait pour le Québec des années 60 que tous les révolutionnaires groupusculaires, et Vallières, plus par ses Nègres blancs d'Amérique que par tous ses appuis techniques aux grévistes et ses manifestations devant les divers Ayers du Québec. Parti pris aurait dû chercher à approfondir le concept de littérature révolutionnaire et aurait pu, de façon plus suivie, faire confiance à l'efficacité proprement révolutionnaire de la littérature dans le contexte du Québec des années 60. Après tout, la plupart des chantres les plus ardents de la négritude avaient été eux aussi des militants marxistes: cela ne les avait pas empêchés de faire confiance à l'efficacité politique d'une praxis littéraire authentique.

La création de l'homme québécois.

La décolonisation ne passe jamais inaperçue car elle porte sur l'être, elle modifie fondamentalement l'être, elle transforme des spectateurs écrasés d'inessentialité

en acteurs privilégiés, saisis de façon quasi grandiose par le faisceau de l'Histoire. Elle introduit dans l'être un rythme propre, apporté par les nouveaux hommes, un nouveau langage, une nouvelle humanité. La décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux. Mais cette création ne reçoit sa légitimité d'aucune puissance surnaturelle: la "chose" colonisée devient homme dans le processus même par lequel elle se libère.⁵⁸

L'impossibilité d'une culture réelle au Québec tant que la collectivité ne sera pas libre est un des articles du credo de Parti pris dans ses premiers numéros. Dans un texte extrêmement pessimiste sur l'absence de liberté, l'absence de vie culturelle, l'impossibilité pour l'écrivain de publier et, en dernière instance, sur l'absence d'un public parce que les lecteurs sont intégralement aliénés, Laurent Girouard s'écrit:

...notre libération nationale pose la condition sine qua non de l'existence de notre culture... (...) La vie culturelle d'ici ne sera possible que lorsqu'une littérature se dégagera d'une collectivité libre.⁵⁹

Cette idée revient comme un leitmotiv, surtout la première année de la revue: l'homme québécois est profondément colonisé et aliéné et ne peut être ainsi le sujet d'une création valable.

On ne sait trop où Parti pris puise cette conception. Il est vrai que, pour le marxisme, les rapports économiques déterminent, en dernière analyse, tout le reste, y compris la production culturelle. Mais cela ne peut se comprendre de façon univoque. Comme le capitalisme produit le prolétariat, son fossoyeur, une situation coloniale produit des êtres

58. Frantz Fanon, Les damnés de la terre, op. cit., p. 6.

59. L. Girouard, Notre littérature de colonie, I, 3, déc. 1963, p. 30, 37.

conscients, dont des écrivains, qui l'attaquent. Les écrivains noirs n'ont pas attendu d'être membres d'une collectivité libre pour produire une littérature authentique et efficace. Il suffit que quelques membres de la collectivité se tiennent debout et posent la liberté comme un projet collectif. Cela, Parti pris le sait. La revue se conçoit essentiellement comme le noyau d'une avant-garde révolutionnaire. On comprend donc difficilement que les partipristes se soient acharnés à répéter qu'il n'y aurait de véritable littérature ici qu'au moment de la libération nationale.

A vrai dire, cette idée trouve assez difficilement dans la revue une formulation adéquate. Dans le premier numéro de la revue, Denys Arcand en donne un exposé exemplaire dans son globalisme simpliste et outrancier:

Il est bien entendu que pour tous les esprits un peu lucides, l'équation économie-politique-culture (équation strictement égale et facteurs rigoureusement interdépendants) est une donnée essentielle et indiscutable de toute réflexion sur la destinée des groupes humains. Ainsi les intellectuels ne précèdent jamais une révolution, pas plus d'ailleurs que les économistes ou les politiciens; ils sont tous à l'intérieur de celle-ci sur des points d'égalité absolument équidistants.

Ainsi, on parle souvent par exemple des "problèmes" de la littérature québécoise ou du cinéma québécois. Or ce qu'il faut savoir à propos de ces "problèmes" c'est qu'ils sont en rapport exact avec les problèmes de la politique québécoise et de l'économie québécoise. Ils ne les précèdent ni ne les devancent. Ce n'est absolument pas en réglant "d'abord" notre économie que nous réglerons les problèmes de notre culture. Et le contraire est également faux. Tout groupe humain a toujours une âme globale qui teinte inmanquablement et sa politique et son économie et sa culture. Une société qui se donne comme artistes nationaux Claude-Henri Grignon et Gratien Gélinas est fatalement gouvernée par Maurice Duplessis et

administrée par la Noranda Copper et la Consolidated Paper. Franco a les cinéastes et les littérateurs qu'il mérite.⁶⁰

Passons sur l'"âme globale" d'un peuple qui "teinte immanquablement" tous ses produits, comme une espèce de marque de fabrique; passons aussi sur la dernière phrase: si Franco a les cinéastes et les littérateurs qu'il mérite, il ne s'ensuit pas forcément que l'Espagne ne produit que les cinéastes et les littérateurs de Franco, c'est-à-dire des artistes prébendés du régime. C'est surtout le premier paragraphe et sa théorie de la culture qui retient l'attention. On y trouve un très bel exemple du mythe de l'économisme, cette caricature du marxisme si fermement dénoncée par Marx et Engels et par Sartre dans Questions de méthode. Marx était d'ailleurs un des premiers à reconnaître qu'il n'y avait pas d'"équation strictement égale..."; au contraire, dans une de ses pages les plus célèbres, sa discussion de l'art grec dans la Contribution à la critique de l'économie politique (1859), Marx s'interroge (sans trouver de réponse satisfaisante) sur le développement inégal de l'art et de la vie socio-économique⁶¹. Qu'il y ait interdépendance, cela est un des fondements du marxisme; mais cette interdépendance est loin d'être simple et elle ne peut être "rigoureuse" ("rigoureusement interdépendants") qu'après une analyse détaillée et patiente qui en démonte tous les ressorts. Cela n'est pas évident au premier coup d'oeil, même pour les esprits

60. Denys Arcand, Les divertissements, I, 1, oct.1963, p.56.

61. Paris, Ed. Sociales, 1957, p. 173-175. ("Pour l'art, on sait que certaines époques de floraison artistique ne sont nullement en rapport avec le développement général de la société, ni par conséquent avec celui de sa base matérielle, qui est pour ainsi dire l'ossature de son organisation." - p. 173-174)

"lucides". Il n'y a rien d'"entendu" au départ: tout est à démontrer. Marx, dans un autre texte où il discute la théorie de la civilisation d'un nommé Storch, texte qui constitue une belle réponse par anticipation aux déclarations d'Arcand, insiste justement sur la nécessité de se livrer à des analyses minutieuses et spécifiques, afin d'éviter les inanités⁶².

De plus, la deuxième phrase de la déclaration d'Arcand mêle différentes notions de façon assez arbitraire. On ne peut, comme Arcand, mettre sur le même plan les intellectuels qui en partie créent la culture et les économistes qui ne font qu'étudier l'économie, qui se situent face à elle comme devant un monde autonome dont ils veulent démonter les lois, quitte à les modifier ou à les influencer, une fois qu'ils les comprendront. Intellectuels et politiques peuvent certainement précéder la révolution (au sens où l'avant-garde

62. "Malgré certains aperçus spirituels... la théorie de la civilisation reste chez Storch dans les banalités, Il ne pouvait guère en être autrement: le fait suivant le démontre. Quand on veut examiner la connexion entre la production intellectuelle et la production matérielle, il faut avant tout ne pas envisager cette dernière comme une catégorie générale, mais sous une forme historique déterminée. Par exemple, au mode de production capitaliste correspond une espèce de production intellectuelle autre que celle qui correspond au mode de production du moyen âge. Si l'on n'envisage pas la production matérielle sous sa forme historique spécifique, il est impossible de voir ce qu'il y a de précis dans la production intellectuelle correspondante et dans leur action réciproque. (...) Autrement l'on aboutit à la manie prétentieuse des Français du XVIII^e siècle, que Lessing a si gentiment persiflée: Parce que nous avons dépassé les anciens dans tout ce qui touche à la mécanique, etc., pourquoi ne serions-nous pas capables d'écrire un poème épique? Et Voltaire donne son Henriade pour faire pendant à L'Illiade!" (Karl Marx, Histoire des doctrines économiques, Paris, Alfred Costes, 1924, t. II, p. 157-159.) Arcand tient exactement le raisonnement inverse des Français de Marx: puisque nous sommes dominés, nous ne pouvons rien créer de valable. Inverse mais tout aussi superficiel.

précède le gros des forces); autrement Parti pris n'a aucune raison d'exister.

Six mois plus tard, Arcand reviendra sur ces notions, tout en délaissant son fétichisme géométrique-équilatéral. La culture n'est plus située dans des liens de stricte dépendance univoque avec l'économie et la politique mais au contraire posée comme tributaire du degré de conscience de la collectivité:

Le destin du cinéma québécois (comme de tous nos arts), est collé au destin du canada-français. Si notre cinéma a fait quelques progrès ces derniers temps, ces progrès sont parallèles à la conscience nouvelle que le Québec vient de se donner. Une production artistique nationale n'est méritée que par un peuple debout.⁶³

La production culturelle, en somme, devient le signe et le reflet du projet de la collectivité, projet défini par les éléments les plus conscients de celle-ci qui l'incitent à se tenir debout.

Le projet du Canada français tel que défini par Parti pris est québécois. C'est donc une de ses positions de base que la littérature d'ici, à partir du moment historique de la revue et du degré de conscience qu'elle représente, doit être québécoise et servir à la création du nouvel homme québécois. Laurent Girouard en donne une formulation assez intempestive (avec majuscules dans le texte):

IL N'Y A PAS ET IL N'Y AURA JAMAIS DE LITTÉRATURE
CANADIENNE-FRANCAISE. LES CRITIQUES EMASCULES POUR-
RONT ETALER TOUS LES ARGUMENTS POUR NOUS PROUVER LE

63. Denys Arcand, Des évidences, I, 7, avril 1964, p. 20-21.

CONTRAIRE, NOUS N'Y CROIRONS PLUS. C'EST UN TROPE
 QUE DE PARLER D'ECRIVAIN CANADIEN FRANCAIS. LE
 CANADIEN-FRANCAIS N'EXISTE PLUS. "L'HOMME D'ICI"
 SERA TOUT AUTRE CHOSE QU'UN CANADIEN FRANCAIS.
 CE MOT EST DEJA PASSE A L'HISTOIRE.⁶⁴

Il lance donc le mot d'ordre: "Notre littérature s'appellera québécoise ou ne s'appellera pas". Cette même déclaration de foi revient constamment dans la revue, bien qu'en des termes moins déclamatoires et plus nuancés sous d'autres plumes. Présentant le numéro spécial Pour une littérature québécoise, Pierre Maheu précise:

Quant au sujet de ce numéro, il est clair aussi: nous pensons que la "littérature canadienne d'expression française" (le nom est aussi bâtard que la chose) est morte, si jamais elle a été vivante, et que la littérature québécoise est en train de naître.⁶⁵

Jacques Brault se prononcera Pour une philosophie québécoise en faisant appel à des raisons qui valent tout autant pour la littérature:

Je l'appelle québécoise, d'abord au sens où l'on parle, par exemple, de "philosophie allemande", et ensuite au sens où, récusant la possibilité même d'une philosophie "canadienne", j'estime qu'il n'y a pas d'avenir ici pour une philosophie qui ne soit pas enracinée dans notre sol culturel, social et politique.⁶⁶

Parti pris refusera le terme "québécois" avancé par le linguiste Gilles Des Marchais et réitérera que "québécois" s'impose, puisqu'il est "plus susceptible d'entraîner le sentiment d'identification des citoyens du Québec"⁶⁷. De

64. Cf. note 59.

65. P. Maheu, Le poète et le permanent, II, 5, janv.1965, p.2.

66. J. Brault, Pour une philosophie québécoise, II, 7, mars 1965, p. 10.

67. Note, III, 6, janv. 1966, p. 43.

même, la revue rappellera à l'ordre Albert Memmi qui avait eu le malheur de dédicacer une ré-impression du Portrait du colonisé: "Aux Canadiens-français qui se veulent à la fois Canadiens et Français"⁶⁸. Paul Chamberland avait déjà signé une Mise au point dans le numéro spécial des Lettres nouvelles consacré aux Ecrivains du Canada⁶⁹ afin de signifier aux Français qu'il y avait une différence fondamentale entre un Québécois et un Canadien. C'est d'ailleurs Chamberland qui, dans Parti pris, explique le plus longuement le sens profond du changement de Canadien français à Québécois:

Désormais, dans le cours de cet article, nous utiliserons les termes Québec et québécois, de préférence à ceux de Canada français et de canadiens français. Ce parti pris langagier recouvre une transformation de concepts qui révèlent une transformation des réalités. Québec ne sera plus une "province" mais un "pays", le nom d'une totalité et non celui d'une partie honteuse d'un ensemble désorganisé. Québec constitue donc l'antithèse irréductible du Canada, du moins de ce qu'a été le Canada jusqu'à maintenant. Il y aura recouvrement, coïncidence entre le territoire, la nation, la patrie et la culture. La suppression du Canada français, du canadien-français signifie clairement celle de l'être minoritaire, de cet homme ou de cette communauté

68. "Ce vieux rêve qui a duré jusqu'à la fin des années quarante, nous l'avons rejeté, définitivement. Les Canadiens-français ne veulent plus être ni Canadiens ni Français, ni Américains, ni Afghans, ni Bakongo: ils veulent tout simplement être "Québécois." (Ph. Bernard, Gaëtan Tremblay, Facteurs culturels et décolonisation, IV, 9-10-11-12, p.115-116.) Memmi se reprendra et dira dans la préface à l'édition québécoise de 1972 (op. cit. p. 7): "...j'avais dédié aux Québécois l'une des ré-impressions de ce livre."

69. Lettres nouvelles, déc. 1966 - janv. 1967, p. 210-213. Dans la présentation du numéro, les responsables de la revue racontent que Chamberland et Miron sont allés les voir pour justement expliciter cette position.

écartelés entre deux mondes, deux ordres de valeurs (scission qui était la négation de son être, de son identité, de sa santé, de son existence). La dissolution, la liquidation du Canada est à l'heure actuelle rudement amorcée, et cela à cause d'un nouveau Québec en voie de gestation.⁷⁰

Il ne s'agit pas d'une simple question de mots. Parti pris convoque toute la collectivité à une réévaluation personnelle pour que cesse enfin cette référence constante à deux ailleurs, la France et le Canada, et la mentalité provinciale qui en découle. Le mot, comme on sait, a fait fortune. Mais il est difficile aujourd'hui - alors que même la réclame nous assure que nous sommes Hydro-Québécois, ou, comme Québécois, fiers de notre choix...de bière - d'apprécier la grande victoire remportée par la généralisation de l'emploi du mot. Il faut remarquer d'abord qu'il n'était pas le seul en lice et que même ceux qui se déclaraient insatisfaits de "Canada français" ne pouvaient s'entendre sur son remplaçant. Des Marchais propose "québécois", mais son esprit inventif n'arrive pas à la cheville de celui de Raoul Roy qui, dans La Revue Socialiste, passe en revue tous les noms possibles et impossibles, les soupèse et les jauge, pour finalement, dans le dernier numéro de sa revue, choisir Franc-Canada et Francs-Canadiens⁷¹. Il y a aussi la force d'inertie des mots en place qui est telle qu'après un siècle d'existence politique comme Canadiens français, la plupart de ceux-ci se définissaient encore comme "Canadiens" face à des "Anglais",

70. P. Chamberland, De la damnation à la liberté, I, 9-10-11, été 1964, p. 78-79. Souligné dans le texte.

71. Parmi les noms suggérés par les lecteurs, dans le no. 2: Franconie, Francolie, Acadie, Arcadie, Acabec, Francadie, Gaspésie, Saguenay, Champlainie...! Les numéros suivants ajouteront: Francianie, Québécois, Boréaliens...

encore envahisseurs après deux siècles de présence. Mais c'est surtout d'accepter de se redéfinir complètement qui est difficile et il faudrait toute une étude pour dégager ce que cela implique. Sur le plan spatial, par exemple, se dire Québécois c'est, au nom d'un projet politique réaliste, s'amputer d'un demi continent, sacrifier ce qui, dans l'inconscient collectif, constitue un espace mythique sur lequel tous les francophones ont des droits ancestraux de par le privilège de la découverte et de la prise de possession initiale⁷².

C'est donc dire le pari que tenait Parti pris. Entreprise de parole, la revue espère qu'à force de nommer les choses, elle les appellera à l'existence. Face au terme "Québécois", la revue se situe comme devant celui de "révolution", autre réalité à inventer:

Nous n'avons qu'une chose à faire: dire et appeler la révolution jusqu'à la susciter enfin; nous disons, nous écrivons des choses qui ne sont pas tout à fait vraies, pour qu'elles le deviennent.⁷³

La littérature, pour les écrivains partipristes devient donc un processus de création de l'homme québécois:

De nombreux jeunes écrivains témoignent dans leurs oeuvres de la naissance de l'homme québécois, qu'ils inventent autant qu'il les inspire, qu'ils deviennent eux-mêmes et nous aident à devenir dans la mesure même où ils le nomment.⁷⁴

Par la littérature, Chamberland considère qu'il s'engage

72. C'est tout le drame de Menaud qu'on doit dépasser.

73. P. Maheu, Que faire?, I, 5, fév. 1964, p. 44.

74. Id., Le poète et le permanent, II, 5, janv. 1965, p. 2

"comme individu", dans l'aventure du destin et du salut collectifs, dans cette fondation de l'homme québécois"⁷⁵:

La matière de tout discours m'est une pâte humaine qui respire, qui saigne, qui se hérisse et bande de colère, qui s'affaisse et se reprend à la boue d'origine, sans nul répit: l'humanité québécoise, qui est encore à naître.⁷⁶

Tout acte de création valable "participe au mouvement d'émancipation du Québec"⁷⁷, mais surtout si les oeuvres ont une valeur exemplaire, comme celle de Miron et donnent "du poids aux thèses libératrices et décolonisatrices"⁷⁸. C'est pour-quoi Maheu invite tout le monde à engueuler celui-ci. En ne publiant pas ses poèmes en recueil, Miron se refuse au pays et ne joue pas son rôle dans "l'accouchement" du Québec:

Et il est primordial pour que notre Québec ne soit pas mort-né que tout ce qui peut contribuer à l'existence de cette conscience et de ce pays, à leur consolidation, soit mis à contribution. Aujourd'hui, pour chacun, ne pas faire son boulot (pour le poète ne pas donner ses poèmes), c'est se refuser au pays. C'est une manière de faute contre l'espoir du Québec.⁷⁹

Le pari sera gagné par la revue. Dans les derniers numéros, Pierre Maheu s'émerveille "d'un phénomène radicalement nouveau au Québec: des créateurs libérés de la constipation"⁸⁰. Il commence à se dégager une nouvelle conscience

75. P. Chamberland, Dire ce que je suis - notes, II, 5, p.39.

76. Ibid., p. 33. Souligné dans le texte.

77. Andrée Paul, Phrases I de Serge Garant, V, 7, avril 1968, p. 48.

78. P. Maheu, Engueulez Miron, V, 5, fév. 1968, p. 49.

79. Ibid., p. 48.

80. Id., La poésie rebelle de Raoul Duguay, V, 6, mars 1968, p. 51. Faut-il rapprocher cela de "l'étape de la défécation" de Girouard?

de soi, une nouvelle fierté, une nouvelle identité. Un pays se dégage lentement des brouillards de l'obscurantisme colonial, pays appelé à l'existence en bonne partie grâce aux efforts de Parti pris. Maheu semble être celui qui est le plus sensible à ce nouveau bonheur d'être et à cette nouvelle conscience de soi. Il se fait le propagandiste de l'attitude Ti-Pop, dont il se proclame "King"⁸¹. Le Ti-Pop est justement une décrispation du regard partipriste et témoigne d'une capacité d'humour, de nostalgie et de condescendance à l'égard d'une réalité toujours perçue comme aliénante mais maintenant en voie d'être assumée. Le passé, pour Maheu, est véritablement dépassé: une nouvelle ère s'inaugure. Sur le plan littéraire, il suggère donc aux écrivains partipristes de délaisser les formes violentes, militantes, accusatrices; une littérature de la quotidienneté et du bonheur, des chants de danse et de fête lui semblent désormais possible⁸². Dans le dernier numéro de la revue, tout ébahi par les transformations en cours et par l'immense changement de mentalité opéré depuis la fondation de Parti pris, Maheu lance un cri de joie et d'attendrissement quasi paternel:

Après les années dures de la déréluction assumée, voici qu'apparaît au Québec un phénomène nouveau: une certaine façon de s'assumer dans le bonheur et la fierté d'une identité enfin retrouvée et affirmée. (...) On est beaux, stie! Quelle découverte!⁸³

Pour lui, le plus important est fait. La littérature québécoise change de signe.

81. P. Maheu, Laïcité 1966, IV, 1-2, sept.-oct. 1966, p.73.

82. Id., Lettre à Chamberland, V, 4, janv. 1968, p. 44.

83. Id., On est beaux, stie!, V, 8, été 1968, p. 74.

TROISIEME PARTIE

LA CRITIQUE LITTERAIRE DE PARTI PRIS

CHAPITRE I

UNE CRITIQUE LITTÉRAIRE CONTESTÉE

On ne trouve pas, dans Parti pris, de position d'ensemble à l'égard de la critique littéraire et encore moins une position rigoureuse. Alors qu'il est possible de dégager certaines lignes de force d'une conception de la littérature de l'ensemble des interventions des rédacteurs, la même chose n'est guère possible au sujet de la critique littéraire. Parti pris ne se fixe aucune mission en critique littéraire, ne détermine aucune fin en ce qui concerne l'analyse des oeuvres québécoises ou étrangères. Ou, si cela s'est fait, on n'en trouve guère d'écho dans la revue. La note éditoriale du volume IV, numéro 1 (sept.-oct. 1966) qui précise que Raoul Duguay "sera titulaire de la chronique sur la littérature québécoise" (p. 11) est la première indication que Parti pris retient officiellement les services d'un critique littéraire et qu'il a vraisemblablement reçu un mandat: l'analyse des oeuvres québécoises. Il s'agit à peu près du seul indice d'un engagement de la revue à l'égard de la critique littéraire. Quand Duguay partira, Maheu précisera qu'il prend la relève; mais avant Duguay, les critiques n'ont aucune position officielle et leur action semble laissée à leur entière discrétion.

tion. De sorte que, s'il y a beaucoup de critique littéraire dans la revue, elle semble toujours fortuite et aléatoire; elle prend figure de hors-d'oeuvre. Et si un certain nombre de critiques de la revue réfléchissent individuellement sur leur travail de dévoilement des oeuvres, c'est toujours en leur nom personnel, et leur façon de le faire indique bien que la revue elle-même ne se sent pas liée par leurs prises de position - quand elle n'y est pas hostile. Aucun n'affirme, par exemple: "La critique littéraire, pour Parti pris, est..."

Phénomène d'autant plus curieux que la revue est tout entière placée sous le signe de la critique:

Lors de la première réunion des gens qui devaient former le noyau de Parti pris, nous nous sommes entendus sur la nécessité d'élaborer une pensée globale et compréhensive de la réalité québécoise, sur la nécessité d'instruire une critique radicale de nos aliénations.¹

Par cette critique radicale (c'est-à-dire qui va aux racines du mal), les partipristes entendaient se distinguer des gens de Cité Libre qui ne faisaient que s'attaquer aux phénomènes, sans aller aux "injustices fondamentales"². Dans une telle entreprise totalisante de critique socio-culturelle, la critique littéraire aurait pu facilement se faire reconnaître une place, place secondaire, certes, face à des formes de critique d'une efficacité plus évidente à court terme. Les critiques littéraires eux-mêmes ont justifié l'importance de leur travail

1. J.-M. Piote, Autocritique de Parti pris, II, 1, sept. 1964, p. 36.

2. loc.cit.

critique mais, ainsi que nous le verrons avec le cas d'André Brochu, ils n'étaient pas alors les porte-parole de la revue en matière de critique littéraire: ils faisaient leur propre apologie face à leurs camarades. Ainsi on peut presque dire que la seule position théorique articulée³ de la revue est celle de ses débuts, quand elle semble refuser la critique littéraire.

Tout comme la création littéraire est quelquefois l'objet d'un certain mépris au sein de la revue, la critique littéraire est tenue en suspicion, et encore davantage. Le souci d'immédiateté et d'efficacité de tout groupe marxiste-léniniste place forcément l'écrivain en une position assez inconfortable, et le critique littéraire encore davantage. Car si la littérature est forme d'évasion, forme de compensation et, en situation coloniale, le fruit d'une survalorisation malade des forces inoffensives du groupe dominé comme le voulait Aquin, à plus forte raison la critique littéraire. Ou bien elle encourage cette aliénation et est complice des forces répressives; ou bien elle y tombe à plein et devient ainsi une aliénation au deuxième degré, glose surgratuite sur un travail lui-même gratuit. De toute façon, elle est une occupation à prime abord taxée d'inutilité dans la situation-limite d'un Québec en instance de révolution.

3. Articulée explicitement, car il est bien entendu qu'implicitement, la revue croyait en l'utilité de la critique littéraire puisqu'on y en trouve.

On retrouve ainsi à l'occasion dans la revue des expressions de dédain pour le travail du critique littéraire. "Il est inopportun de gloser sur la technique de la pièce"⁴ dira-t-on, ou encore: "Je laisse à nos critiques d'ergoter sur la réussite littéraire de cette oeuvre..."⁵. Les termes "gloser" et "ergoter" trahissent bien ce mépris du révolutionnaire pour le discours critique, assimilé aux vaines discussions sur des vécilles. Ainsi, Laurent Girouard, après avoir donné ce qui est pour lui le sens essentiel de Blues pour un homme averti, celui d'un reflet de notre aliénation, "laisse aux critiques littéraires le soin de nuancer"⁶. C'est là leur domaine: s'amuser avec des nuances, les demi-tons, les détails d'ordre mineur. De même, Pierre Maheu dégage l'efficacité révolutionnaire, la charge didactique de La ville inhumaine; ce travail essentiel occupe quelques paragraphes au plus: les critiques littéraires peuvent ensuite, en longueur, s'amuser avec les subtilités et les futilités.

Dans la phrase de Maheu, le possessif "nos" ("je laisse à nos critiques...") se rapporte évidemment aux critiques du Québec, mais aussi, on le sait, à ceux de Parti pris. Ou plutôt, à celui de Parti pris dans cette première année: André Brochu. Celui-ci, depuis, a laissé son témoignage sur sa marginalité au sein de l'équipe et sur son incapacité à assumer

4. Laurent Girouard, Les livres (1), Blues pour un homme averti, I, 8, mai 1964, p. 59.

5. Pierre Maheu, Les livres (2), A propos de La ville inhumaine, I, 8, mai 1964, p. 61.

6. Loc. cit.

la tâche critique ou les postulats critiques qu'on attendait de lui⁷. Il lui était impossible de faire commencer la littérature québécoise en 1963, ni d'aller directement au signifié de l'oeuvre et de faire de toute oeuvre le portrait du colonisé québécois. Même au sein de la revue, il s'est exprimé sur les malaises qu'il ressentait à faire figure de hors-d'oeuvre et sur la discrimination dont il était l'objet. Ainsi son premier article, un écrit théorique sur L'oeuvre littéraire et la critique, est-il précédé d'une Note, par laquelle Brochu essaie de justifier son travail:

Dans son introduction au "Poétique", Mikel Dufrenne s'excuse de ce que son livre, dans le contexte de la guerre d'Algérie, ait davantage l'air d'un divertissement que d'un engagement face aux problèmes humains de son époque. L'excuse est valable, car l'art (ou la réflexion sur l'art) risque de faire à son insu le jeu de la classe opprimante.

Mais il est une façon, apparemment désintéressée, de parler de littérature, qui ne s'adresse pas aux seuls bourgeois ou aux seuls colonisateurs. La révolution vise à remplacer une situation d'aliénation par une situation où l'homme puisse plus librement exister; mais derrière la situation, il y a toute une conception du monde qui est en jeu, et qu'il ne faut pas non plus négliger. Et comme la littérature joue un rôle important dans la vie de tout peuple ou de toute nation, il importe qu'elle sache elle aussi prendre conscience de ce qui constitue ses valeurs véritables.

Nous aurions pu traiter, dans cette livraison, des rapports qui existent entre la culture et la révolution. Mais la critique littéraire au Québec ignore à ce point ce qu'est la littérature, que nous avons cru bon de poser le problème sans référence immédiate à la situation. Est-ce là tomber dans l'esthétisme? De toutes façons, nous ne croyons pas que les partisans d'une littérature d'évasion ou d'une littérature complice de l'ordre établi ressentent, à la lecture de ces pages, beaucoup d'amitié pour nous...

7. Dans La barre du jour, op. cit., p. 22 ss.

Il y a une dialectique à maintenir entre connaissance et engagement pour autant que la connaissance ne soit pas une forme camouflée de trahison.⁸

Il faut noter que dans le numéro précédent, le premier numéro de la revue, Brochu avait publié trois poèmes (six pages), encadrés par des poèmes de Chamberland et de Major, et qu'il n'était nullement question alors de justifier cette présence du poème par une note explicative ou autre. La différence est fondamentale. La littérature a sa place dans Parti pris, et cela pour les raisons données dans un chapitre précédent, mais la critique doit justifier la sienne. Entendons ici la critique proprement littéraire. Maheu et Girouard dans les textes cités ci-dessus se défendent bien de faire de la critique. Ils font des espèces de comptes rendus⁹. Ces comptes rendus situent plus ou moins les oeuvres examinées au sein du processus révolutionnaire, forme de critique très répandue au sein de la revue.

Un an plus tard, Brochu reviendra sur cette discrimination dont il est l'objet au sein de la rédaction de la revue. A l'occasion du numéro spécial sur la littérature québécoise, il s'attachera "à situer [son] entreprise par rapport à celle des écrivains de [sa] génération"¹⁰ et à justifier sa présence face à ses camarades écrivains et analystes socio-politiques. Ceux-ci ne l'acceptent guère:

8. A. Brochu, L'oeuvre littéraire et la critique, Note, I, 2, nov. 1963, p. 23.

9. "Aussi bien ne prétendons-nous pas faire ici une critique de ces oeuvres, mais simplement exposer les raisons qui nous ont poussés à les publier." P. Maheu, op. cit., p. 61.

10. A. Brochu, La nouvelle relation écrivain-critique, II, 5, janv. 1965, p. 52.

Rejetant la littérature par fidélité à leur identification prolétarienne, mes camarades romanciers rejettent du même coup celui qui l'incarne dans ce qu'elle a de rituel et de spécifique: le critique. Pour eux il ne fait aucun doute qu'être critique, c'est être bourgeois: respecter la grammaire, se pencher avec compréhension sur les oeuvres, un peu à la façon de leurs papas. (...) Aujourd'hui le critique incarne deux institutions qui au fond n'en font qu'une: la Littérature et la Bourgeoisie. On fait bien sentir au critique qu'il est bourgeois; que de fois m'a-t-on reproché, à Parti pris d'enseigner à l'Université: être chômeur est tellement plus digne. Cela m'a à ce point "complexé" que j'en suis venu à assumer, à la revue, la tâche la plus littéraire et la plus bourgeoise qui soit: la correction des textes. Après tout un professeur, en période révolutionnaire, n'est bon qu'à ça...¹¹

Nous verrons plus loin comment Brochu justifie son travail critique. Ce qu'il faut surtout retenir de ce témoignage c'est que les partipristes semblent rejeter les critiques en place, les critiques de "leurs papas" qui font un travail bourgeois; les débuts iconoclastes de la revue, marqués au coin d'une certaine rhétorique, ne permettent pas toujours de bien délimiter les cibles: c'est donc toute critique littéraire qui est éclaboussée, et Brochu se voit rangé parmi les bourgeois de par son travail, bien malgré lui et en dépit du sens qu'il veut donner à ce travail. Plus tard, quand la revue se sera refroidie un peu et surtout quand, à la lumière de Louis Althusser (Pour Marx), elle aura réfléchi sur l'importance de la pratique théorique et sur le concept de lutte idéologique comme aspect important de la lutte des classes puisqu'elle permet d'attaquer les constructions donnant valeur universelle à l'idéologie bourgeoise, alors la critique littéraire sera naturellement revalorisée, tout en demeurant d'une importance secondaire et d'une pratique plus ou moins heureuse.

11. Ibid., p. 59 et 61. Souligné dans le texte.

Mais Parti pris, surtout à ses débuts, refuse la critique littéraire; ce refus, toutefois, est en grande partie un rejet des critiques en place et surtout des deux pontifes qui occupent les tribunes des deux grands quotidiens du Québec: Gilles Marcotte à La Presse et Jean-Ethier Blais au Devoir. Cette attaque des critiques en place est en quelque sorte la reprise québécoise de la querelle de la "nouvelle critique" en France. On refuse leur dilettantisme, leur moralisme, leur dogmatisme fond/forme, leur fétichisme du beau style et de la langue correcte, leur pratique critique qui découle d'une vision newtonnienne de l'univers:

Les esthéticiens de la littérature ont parlé de "fond" et de "forme", distingué logiquement deux principes absolus analogues à ceux de matière et de forme, traitant ainsi l'oeuvre comme une réalité subsistante, relevant tantôt d'une esthétique, tantôt d'une morale transcendantes. (...) Les cloportes ont la vie dure, et Gilles Marcotte, de concert avec Jean Hamelin, exécute régulièrement les auteurs qui pêchent contre Dieu, l'Eglise, la famille ou l'entreprise privée; Jean Ethier-Blais s'extasie comme une couventine sur les imparfaits du subjonctif. Ce sont les deux facettes d'une critique idéaliste et dogmatique; opérant dans l'oeuvre une dissociation entre fond et forme, on ne saurait définir l'un ou l'autre qu'en se référant à des canons extérieurs.¹²

On les trouve, en somme, incompetents:

La moitié de leur papier traitera premièrement de votre habileté ou de votre incapacité à utiliser le code grammatical. Grevisse est sur la table de travail de tout critique, et il doit s'en servir. Une fois prouvée votre nullité stylistique, linguistique et sémantique, il restera deux paragraphes pour démolir votre "pensée". Si nos critiques ne s'attachent pas à la grammaire, ils résument l'intrigue du livre. Ils font des comptes rendus de lecture.¹³

12. A Brochu, L'oeuvre littéraire et la critique, op. cit., p. 24. Souligné dans le texte.

13. L. Girouard, Notre littérature de colonie, I, 3, déc. 1963, p. 36.

Contrairement à ce qui se déroule en France, toutefois, la forteresse que les partipristes attaquent n'est pas la critique "universitaire". Celle-ci n'existe pas au Québec en 1963. La seule critique institutionnalisée est celle de la presse écrite. En outre, les assauts des jeunes turcs québécois ont une dimension idéologique beaucoup plus évidente que ceux de leurs pendants français. On reproche aux critiques en place d'avoir une mentalité de colonisés culturels et de refuser, au nom de quelque universalisme vaporeux, leur enracinement québécois. Ils sont des déracinés et des exilés de l'intérieur qui accordent plus d'importance à la dernière publication de Seghers qu'aux oeuvres québécoises:

Nos critiques sont des dilettantes, les publications de Seghers les passionnent, tandis que des romans essentiels se publient ici, sous leur nez. Ils considèrent la littérature comme un monde hors les hommes. N'ayant, eux aussi, aucune attache avec leur milieu sociologique, le livre québécois n'est qu'un événement périphérique. Ils ont le jugement universel.¹⁴

Parti pris leur reproche, en dernière analyse, d'être les mercenaires du pouvoir et de camoufler sous le dilettantisme, le moralisme, l'humanisme ou l'esthétisme, leur refus de toute oeuvre au contenu ou à la forme révolutionnaire¹⁵.

14. Ibid., p. 37.

15. "Le colonialisme se cache ici trop souvent derrière la critique dans son sens le plus large. Des critiques de cinéma tireront à boulets rouges, au nom du cinéma, sur des films qui menacent l'ordre qui les fait vivre. La critique littéraire, elle, se camoufle en dilettante ou en moraliste, ou en humaniste ou en esthète, suivant les cas pour discréditer des oeuvres au contenu ou à la forme révolutionnaire. Les critiques d'ici, en un mot, ne font pas leur métier, tout simplement et ils sont les mercenaires du pouvoir, toujours sous couvert, répétons-le, d'exigences artistiques. (P.P., Le colonialisme quotidien, IV, 1, sept-oct. 1966, p. 85.)

André Brochu portera seul ses attaques sur le terrain de la querelle française et contestera Marcotte et Blais au nom d'une approche immanente de l'oeuvre, à l'exemple de Jean Rousset surtout.

Il est amusant de voir que ces critiques, traités de "cloportes" par Brochu¹⁶, seront par ailleurs et presque simultanément réhabilités, Gilles Marcotte surtout, et par Brochu entre autres. Ainsi dès le huitième numéro, André Major parle de Marcotte comme d'un vieux copain, et l'assimile presque au groupe Parti pris parce que lui aussi s'oppose à une critique littéraire tronquée:

Comme me le faisait remarquer Gilles Marcotte, la critique globale de notre littérature oscille d'un pôle à l'autre, du pessimisme à la mégalomanie, deux façons de ne rien comprendre.¹⁷

Dans le numéro suivant, Brochu s'écrie:

Gilles Marcotte fut, je crois, le premier de nos critiques à établir que notre poésie (mais non seulement notre poésie: notre littérature) en était une de l'exil: grâces lui en soient rendues.¹⁸

16. C'est ce mot, semble-t-il, qui sert habituellement à les désigner. Il reviendra sous la plume de Straram (IV, 7-8, mars-avril 1967, p. 101) et sous celle de Luc Racine (IV, 9-10-11-12, mai-août 1967, p. 206), qui parle aussi des "âneries de la critique en place et des inepties... [de] nos cloportes officiels".

17. A. Major, Pour une littérature révolutionnaire, I, 8, mai 1964, p. 57, note 1. Ce qui est surtout amusant ici c'est le ton de Major ("Comme me le faisait remarquer..."), tout à fait de bonne société, et le fait que cette note précède immédiatement les articles de Girouard et Maheu, cités ci-dessus, qui expriment un mépris certain à l'égard de la critique littéraire. Paradoxalement, Major ne semble pas comprendre que cette remarque de Marcotte renferme une condamnation implicite de la critique partipriste, celle-ci étant sans doute perçue comme globalisante pour Marcotte.

18. A. Brochu, Yves Thériault et la sexualité, I, 9-10-11, été 1964, p. 141. Souligné dans le texte.

Plus tard Brochu reviendra sur l'apport de Marcotte à la critique littéraire. Celui-ci est dépassé mais il a le mérite d'avoir situé son étude au niveau des thèmes. Il est le contemporain de Gérard Pelletier. Pelletier s'est soucié de réformes sociales concrètes et est internationaliste, Marcotte s'est soucié de thèmes isolés et est universaliste. La nouvelle génération est totalisante et va au-delà des réformes sociales individuelles comme la nouvelle critique est totalisante et analyse les thèmes dans leurs relations, dans la structure qui les soutend. "L'empirisme de Pelletier rejoint l'étude des thèmes de Marcotte"¹⁹, et les deux sont dépassés.

Mais ce sont là des nuances postérieures. La contestation de la critique littéraire, contestation parfois globale même si elle vise le plus souvent certains critiques officiels de la vieille garde, est l'impression d'ensemble qui se dégage de la revue. Cette contestation semble avoir eu des effets nocifs sur la production des critiques attitrés de la revue, André Brochu surtout, et avoir tronqué la pratique critique de Parti pris. Par ailleurs et paradoxalement, presque tous les rédacteurs de la revue font de la critique littéraire. Ecrivains et littéraires, ils peuvent bien chasser le naturel, il revient sournoisement et traverse même en filigrane leur discours politique. Les partipristes pratiquent constamment ce que Thibaudet appelait une critique parlée ou spontanée et

19. Id., La nouvelle relation écrivain-critique, op. cit. p. 60.

une critique d'artistes, c'est-à-dire faite par des écrivains sur leurs pairs²⁰. Ils se penchent surtout sur leurs oeuvres, c'est-à-dire celles publiées par les Editions Parti pris, pour expliquer les raisons de la publication ou pour fustiger ceux qui les mésinterprètent. Ils attirent aussi dans leur giron d'autres oeuvres qui leur semblent d'un même parti pris ou qui participent d'un même dévoilement critique de la société québécoise. En somme, tous les partipristes ou presque ont leur mot à dire de la littérature. Il s'agit là de critique littéraire, même si on se défend du mot et même si cette critique se reconnaît volontiers partielle et partiiale.

Il y a, certes, au sein de cet intérêt commun certains critiques attitrés, c'est-à-dire qui s'occupent de façon particulière des oeuvres littéraires et qui semblent avoir reçu mandat pour le faire²¹. C'est évidemment surtout sur eux que doit porter notre attention pour interroger d'abord leurs théories critiques et ensuite leur pratique. C'est ainsi que nous les passerons en revue selon un ordre chronologique, pour ensuite parler des critiques occasionnels.

20. Albert Thibaudet, Physiologie de la critique, Paris, Gallimard, 1930. Cité par Roger Fayolle, La Critique Littéraire, Paris, A. Colin, 1964, p. 325-328.

21. Puisque le seul critique littéraire officiellement nommé est Raoul Duguay, le terme "attitré" pourrait tout aussi bien être mis entre guillemets dans notre texte.

CHAPITRE II

LES CRITIQUES ATTITRES

A - André Brochu.

André Brochu sera le critique littéraire de Parti pris du début jusqu'au volume III, numéros 3-4, donc pendant un peu plus de deux ans. En vérité, sa collaboration est assez irrégulière pendant ces deux années, surtout si on la compare à celle de ses successeurs, qui fourniront un article à chaque numéro ou presque. Brochu publiera deux articles théoriques à un an d'intervalle, L'oeuvre littéraire et la critique en novembre 1963 et La nouvelle relation écrivain-critique en janvier 1965. Il n'écrira que deux articles critiques la première année (un, il est vrai, substantiel), deux la deuxième année, et un dernier dans le même numéro que son remplaçant, en octobre-novembre 1965. Celui-ci, Michel Euvrard, critique littéraire du volume III, numéro 3-4 au volume III, numéro 10 (mai 1966), publiera sept articles, le même nombre, en moins d'un an. Cette comparaison quantitative est évidemment d'une signification assez limitée. Elle confirme néanmoins que la présence de Brochu à Parti pris était ambiguë, inconfortable, difficile pour lui et gênante semble-t-il pour les partipristes. Un examen de ses positions théoriques permet d'en voir quelque peu les

raisons¹.

Dès son premier article, Brochu s'attache surtout à décrire ce qui fonde l'oeuvre comme oeuvre afin de poser au départ les principes qui le guideront dans son travail critique. L'article est théorique car "la critique littéraire au Québec ignore à ce point ce qu'est la littérature" qu'il faut "poser le problème sans référence immédiate à la situation"². L'oeuvre, pour lui, est "un objet, elle en a les caractères ontologiques: elle forme un tout cohérent, complet, et possède en elle-même sa raison d'être"(p. 28). Ainsi l'auteur ne saurait donner la clef de l'oeuvre, ni les influences littéraires qu'il a subies et que l'oeuvre reflète. L'oeuvre est une totalité nouvelle qui existe par dépassement de ce qui la fonde. Brochu élimine ainsi toute analyse de l'oeuvre qui ne soit pas thématique, seule façon de pénétrer au "centre secret" de l'oeuvre et de découvrir "son principe vital" (p. 32). Il distingue entre thèmes abstraits et thèmes concrets, ceux-ci donnant à l'oeuvre sa poésie, sa "dimension existentielle, vécue, singulière" (p. 30) et conçoit l'oeuvre, par comparaison à la langue, comme un "système de systèmes" (p. 30) où tout se tient, des catégories thématiques aux moindres faits d'expression, de sorte que "la totalité de l'oeuvre [est] présente dans la moindre de ses parties" (p. 32).

1. Il y a sans doute des raisons personnelles à cette marginalité de Brochu au sein de l'équipe, mais elles n'entrent pas dans le cadre de cette étude.

2. André Brochu, L'oeuvre littéraire et la critique, I, 2, nov. 1963, note. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de ce premier article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

Ainsi expliquer une oeuvre, "c'est établir d'elle à elle une relation de cause à effet" (p. 28) et découvrir ce qui tient tous les mots et tous les thèmes dans un rapport de nécessité les uns avec les autres. Pour expliquer l'oeuvre, le critique doit utiliser le commentaire, c'est-à-dire "l'étude synchronique des thèmes" (p. 35) en choisissant des passages pour leur "densité thématique" (p. 35) et mener de front, si possible, une "étude diachronique des thèmes" (p. 35). Enfin, en s'inspirant du travail de pionnier de Jean Rousset (Forme et signification), il doit se livrer à une étude structurale, "montrer de quelle façon la composition de l'oeuvre concourt à lui donner sa signification particulière" (p. 35).

Il faut noter que Brochu présente son article théorique par des remarques à l'effet qu'une nouvelle conception du monde - et la vision moderne du monde pour lui est celle du marxisme et de l'existentialisme, complémentaires - nécessite une nouvelle esthétique. De fait, Brochu s'est constamment réclamé de l'existentialisme sartrien. Cela se sent aisément ici dans son choix de vocabulaire et par la formulation de certaines positions fondamentales: par exemple en refusant aux oeuvres une essence commune comme aux hommes une nature, pour ne voir que "les conditions de l'oeuvre à partir desquelles chacune s'invente" (p. 25); ou encore, par sa conception de l'oeuvre comme liberté et dépassement:

L'oeuvre vraie s'obtient donc, par un dépassement des oeuvres (structures) de l'époque dans laquelle s'inscrit le créateur, de même que par un dépassement des conditions de vie concrète dont elle s'inspire (p. 26).

On ne sent toutefois nulle influence de la critique littéraire

sartrienne dans cet exposé; Brochu ne s'inspire ni du Sartre des premières études (Situations, I) qui cherche à dégager la métaphysique d'un auteur par l'intermédiaire de la technique, ni du Sartre des grandes études de psychanalyse existentielle. Encore moins peut-on trouver une conception marxiste de l'oeuvre littéraire. Au contraire, la définition de l'oeuvre comme "objet" ne saurait rencontrer l'adhésion d'un existentialiste pour qui l'oeuvre est un faux objet, un objet-sujet, "le support objectif d'une intention subjective"³; et ni Sartre, ni un marxiste ne sauraient accepter ce que Brochu dit de la totalité de l'oeuvre: pour l'un et pour l'autre, l'oeuvre renvoie constamment à plus qu'elle, au projet existentiel de l'écrivain pour Sartre, aux conditions et à l'infrastructure pour le marxiste. La description que donne Sartre de la totalité de l'oeuvre⁴, description qu'un marxiste pourrait accepter, ne s'apparente guère à celle de Brochu.

La théorie de l'oeuvre de ce dernier et la méthode critique qui en découle tiennent beaucoup moins des idéologies dont lui et Parti pris se réclament que de ce qu'on appelait au début des années soixante la "nouvelle critique" et surtout de la critique thématique. Et encore faut-il ici préciser quelque peu. La terminologie de Brochu est en grande partie celle de Jean-Pierre Richard, mais les apparences sont trompeuses. L'esprit n'est pas du tout celui des thématiciens les plus

3. Serge Doubrovski, op. cit., p. 90. Pour un existentialiste, seule cette intention subjective permet de saisir "le sens et l'articulation propres" de l'oeuvre.

4. Cf. supra, p. 114.

représentatifs. Il est d'ailleurs significatif que ni Georges Poulet, ni Richard ne soient mentionnés par Brochu dans ce premier article. Leur approche, tout entière axée sur une critique d'identification⁵, ne peut être celle de Brochu. Si l'oeuvre est un objet qui doit être examiné comme tel (l'approche immanente de Brochu) et si le critique n'a pas à s'intéresser à l'auteur, avec qui peut-il s'identifier? La conscience du critique ne peut s'identifier avec un objet. D'ailleurs si Brochu est vraiment existentialiste comme il le dit, il ne peut croire à l'identification des consciences. La conscience sartrienne est vide⁶. De plus, Poulet et Richard embrassent l'oeuvre dans sa totalité et considèrent l'ensemble de la production de l'écrivain de façon indifférenciée, avec même une prédilection marquée pour les "premiers éclats, brouillons, ébauches qui permettent de saisir le thème à l'état jaillissant et nu"⁷, et en faisant un appel constant aux notes,

5. "Il n'y a pas de véritable critique sans la coïncidence de deux consciences" (Georges Poulet, Une critique d'identification, dans Les chemins actuels de la critique, Paris, Union Générale d'Éditions (10/18), 1968, p. 9). Richard, quant à lui, parle "d'effort de compréhension et de sympathie" (Poésie et profondeur, Paris, Seuil, 1955, p. 9) ou "de cette sympathie interne que les Anglais nomment si bien empathie" (L'univers imaginaire de Mallarmé, Paris, Seuil, 1961, p. 23).

6. "Si, par impossible, vous entriez "dans" une conscience, vous seriez saisi par un tourbillon et rejeté au-dehors, près de l'arbre, en pleine poussière, car la conscience n'a pas de "dedans"; elle n'est rien que le dehors d'elle-même..." (J.P. Sartre, Situations, I, op. cit., p. 30)

7. J.P. Richard, L'univers imaginaire de Mallarmé, op.cit., p. 33.

au journal, ou à la correspondance de l'écrivain⁸, tout autant qu'à sa biographie. Leur lecture se veut profonde, saisie de la structure interne de l'oeuvre global, et ils reconnaissent volontiers que cela détruit la structure formelle de l'oeuvre réelle, l'oeuvre singulière incarnée dans un langage. Poulet et Richard se tournent vers l'univers imaginaire d'un écrivain, sa petite cosmogonie privée et dégagent ainsi, en dernière analyse, l'homme de l'oeuvre (l'être flaubertien, ou mallarméen ou baroque), qu'il ne faut tout de même pas confondre avec l'homme dans l'oeuvre, l'homme biographique⁹. Richard, par exemple, pourra dire:

Le travail critique a donc ici consisté en une mise en relation, ou mieux en une mise en perspective des diverses données apportées par l'oeuvre et par la vie.¹⁰

et, à la fin de son étude de Flaubert, lorsqu'il s'interroge sur l'originalité et la grandeur de Flaubert, affirmer:

Cette grandeur nous paraît en effet résider, avant tout résultat, toute oeuvre, dans une certaine nuance de tension intérieure, dans le continuel effort d'un nageur sans cesse appliqué à remonter son propre courant.¹¹

On le voit bien, cette approche n'est guère celle de Brochu. Si on lui cherche un parrain du côté des thématiciens

8. "J'ai pensé que la vérité d'un poète était inscrite dans ses poèmes plutôt qu'en ses discours sur la poésie, discours que j'ai d'ailleurs tâché de lire comme autant de poèmes..." (Id., Poésie et profondeur, op.cit., p. 10)

9. L'expression "l'homme de ... l'homme dans" est de G.W. Ireland, Gide et Valéry précurseurs de la nouvelle critique, dans Les chemins actuels de la critique, op.cit., p. 42.

10. J.P. Richard, Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert, Paris, Seuil, 1954, p. 14. C'est nous qui soulignons.

11. Ibid., p. 250. C'est nous qui soulignons.

c'est Jean Rousset qui vient à l'esprit¹². Ce qu'il dit des caractères ontologiques de l'oeuvre sera repris presque textuellement par Brochu:

Si l'oeuvre est dans sa forme, elle est complète et significative telle que l'artiste l'a composée, poème concret, roman achevé, et le reste ne devrait apporter que des enrichissements, des démentis ou des moyens de fixer une éventuelle évolution; l'oeuvre comme telle ne peut être ni augmentée ni diminuée; elle est, et elle rayonne par son être même; une structure organisée ne saurait être mise en question, que ce soit pour l'ignorer ou pour la démanteler. Madame Bovary constitue un organisme indépendant, un absolu qui se suffit à lui-même, un ensemble qui se comprend et s'éclaire par lui-même.¹³

On retrouvera chez Brochu cette même réticence à l'égard de la biographie, de l'histoire, des à-côtés de l'oeuvre ou de tout ce qui est para-littéraire, et cette même approche immanente de l'oeuvre réelle, concrète, singulière. En outre, alors que Poulet et Richard s'intéressent surtout aux poètes, Rousset se penche surtout sur le roman ainsi que le fera Brochu.

Mais sans doute importe-t-il moins de savoir exactement

12. Certains pourraient nous chicaner cette classification, voyant davantage Rousset du côté des formalistes. Il est vrai qu'il est à la frontière des deux approches. Mais, outre qu'il se situe dans la lignée de Poulet et se réclame des mêmes maîtres (Marcel Raymond, Bachelard, Albert Béguin, Du Bos), il y a aussi qu'il s'exprime dans les mêmes termes que Richard. Il n'est que de mettre en apposition l'introduction de Forme et signification et celle du Mallarmé de Richard pour y voir les mêmes termes (motifs, thèmes, métamorphoses, centres de convergence, principe actif, ligne de force, figure obsédante, trame de présences et d'échos...) et les mêmes structures de phrases. La différence fondamentale entre Rousset et Poulet et Richard nous semble résider dans le fait que ces derniers s'intéressent aux structures de l'imagination, aux principes secrets, à la vie sous-jacente de l'oeuvre alors que Rousset se préoccupe surtout de sa composition, de sa morphologie.

13. Jean Rousset, Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, José Corti, 1964, (1^{ère} éd. 1962), p. xx.

où, s'il y a lieu, Brochu va chercher sa conception de l'oeuvre et sa méthode critique¹⁴ que de s'interroger sur leur compatibilité avec les positions idéologiques de la revue. En fait, Brochu laisse en suspens le problème de la conciliation de son approche avec les sources idéologiques de la revue. Cela était-il perçu confusément par l'équipe ou lui reprochait-on simplement une forme d'action "gratuite"? Toujours est-il qu'il ne signera que deux articles en un an, articles qu'il convient d'examiner avant d'aller plus loin dans la discussion théorique.

Le premier, très court, porte sur le premier roman de Louise Maheux-Forcier, Amadou, qui venait de paraître. Amadou - ou: les cercles du mal¹⁵ insère d'abord l'oeuvre dans "une tradition solidement établie" (p. 59): "l'inceste et l'inversion sont les modalités privilégiées de la passion au Canada français" (p. 58). Ce roman ajoute toutefois une dimension nouvelle aux aberrations de la chair propres à notre littérature: la lucidité. Il fera donc scandale. Brochu se dit frappé par "la profonde unité des images de la lyrique matérielle" (p. 59) et de certains thèmes concrets (chevelure, bête, arbre, eau, fleur) et se plaint du "peu d'espace qui

14. Aussi nous sommes-nous intéressé à ses sources critiques seulement dans la mesure où cela nous permettait peut-être de préciser ses positions; et aussi pour donner une indication de l'intransigeance de ces positions. Même Rousset, de qui Brochu semble emprunter l'essentiel de sa théorie, ne cantonne pas aussi résolument la critique littéraire dans une approche immanente de l'oeuvre mais admet que certaines oeuvres nécessitent d'autres approches. Cette intransigeance de Brochu est en partie celle de Parti pris.

15. I, 4, janv. 1964, p. 58-60. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

[lui] est alloué" (p. 59), ce qui l'empêche d'en dégager la signification. Il s'attache donc surtout à démontrer que la relation du narrateur, Nathalie, avec les autres et avec l'univers s'exprime toujours dans des structures circulaires, occasion pour le critique d'exprimer sa dette à Poulet:

Bien sûr, le cercle est une expression privilégiée du rapport de l'être à l'univers, et Georges Poulet a étudié cette structure fondamentale chez plusieurs auteurs; il y a lieu cependant de voir ce qui en fait la particularité dans Amadou. (p.59)¹⁶

Après quelques exemples bien choisis qui montrent non seulement l'attitude du personnage (central et isolé, établissant des rapports par le seul regard) mais aussi la structure circulaire du temps et du récit, Brochu conclut:

Dans ce roman donc, tout est cercle, et le drame s'actualise précisément dans une impossible tentative d'échapper au Cercle primordial, qui est le mal. Mais ce mal, ne nous leurrons point, n'est aucunement une catégorie morale ou chrétienne; il est humain, rien qu'humain: c'est

16. La figure du cercle reviendra dans les articles critiques de Brochu à l'époque (cf. Le cercle et l'évasion verticale dans Angéline de Montbrun de Laure Conan, dans Etudes françaises, vol. I, no. 1, fév. 1965, p. 90-100; Thèmes et structures de Bonheur d'occasion, dans Ecrits du Canada français, t. 22, 1966, p. 163-208.) Il est certain que Métamorphoses du cercle (Paris, Plon, 1961) a dû être déterminant dans la découverte par Brochu de la grande valeur séminale du cercle dans l'inventaire d'une oeuvre. Mais la seule étude qui ait pu l'influencer directement et qui entre dans les cadres qu'il fixait à la critique littéraire, est celle sur Flaubert (Les métamorphoses... p. 371-396) où Poulet, plutôt que de reconstruire l'être flaubertien à partir d'une masse de citations comme il le fait pour d'autres, se concentre sur Madame Bovary, pour y montrer l'importance des structures circulaires des relations qu'Emma établit avec l'univers. Poulet fait de nombreux appels aux ébauches et autres versions du roman, ainsi qu'à la correspondance de Flaubert et aux autres oeuvres, surtout La tentation de Saint-Antoine. Mais ce chapitre se rapproche beaucoup du genre d'études que feront Rousset et Brochu: une structure dans une oeuvre.

toute l'angoisse d'un être aux prises avec son destin, Le mal, il est tout entier dans la mort d'Anne, mort injuste, absurde. Et c'est en incarnant la mort, par le meurtre, que Nathalie espérera le conjurer. Amadou est aussi réussi qu'une oeuvre canadienne-française peut l'être; il permet d'entrevoir ce que serait une littérature québécoise, - non plus littérature d'échec mais de conquête, où culture et quotidienneté se rejoindraient enfin. Mais ces considérations exigeraient un long développement...(p. 60)

L'article se termine donc sur une deuxième expression de regret sur le peu d'espace qu'on lui alloue au sein de la revue. Aux prises avec des contraintes d'espace, le critique s'est vu obligé d'aller à l'essentiel, belle occasion pour nous de connaître ses priorités. Elles sont: situer l'oeuvre dans une tradition, insister sur la lucidité de l'héroïne¹⁷ et, lorsqu'il doit choisir entre une étude thématique et une étude formelle, étudier plutôt la forme, la structure significative.

Yves Thériault et la sexualité¹⁸ procède de la même façon, à cette différence près que Brochu dispose de l'espace voulu pour se livrer à l'étude de "la totalité des diverses composantes de l'oeuvre" (p. 141). Encore ici il commence par situer l'oeuvre dans son époque, dans une tradition littéraire: Yves Thériault fait partie de la génération qui commence

17. "La seule solution valable consiste à assumer consciemment sa situation, de façon à la dépasser. Il y a là une 'prise en charge' du mal, dénuée de complaisance comme de mensonge..." (p. 59). La terminologie et l'idée sont sartriennes, et l'esprit pleinement partipriste: le Québec doit se voir tel qu'il est, s'il veut espérer sortir des cercles du mal.

18. I, 9-10-11, été 1964, p. 141-155. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

à écrire vers 1939, génération qui écrit sous le signe de la libération (des formes, de la pensée) mais dont la production est généralement pessimiste. Brochu précise ensuite brièvement son but ("nous tenterons de retrouver, à travers les thèmes de la sexualité, une façon d'être, de vivre - un être-au-monde fondamental" - p. 141) et sa méthode: embrasser la totalité de l'oeuvre (thématique, techniques) et pas seulement étudier le comportement des personnages. C'est par l'étude détaillée d'un roman en particulier, Les Commettants de Caridad, qu'il compte pénétrer au sein de l'oeuvre de Thériault.

L'étude avance progressivement vers le sens fondamental du roman et Brochu semble multiplier les repères comme s'il conduisait par la main un lecteur peu familier avec cette méthode d'analyse:

Nous essaierons de tirer tout cela au clair. Parlons d'abord des personnages et de leurs relations entre eux (p. 144). (...) Nous y reviendrons (p. 146). (...) On touche ici à une autre notion fondamentale (p. 147). (...) Arrêtons-nous à la dernière phrase et réfléchissons bien à cette façon de... (p. 147) (...) Mais poursuivons notre lecture (p. 148). (...) C'est ce que nous verrons plus loin (p. 148). (...) Et revenons au texte de la page 78 (p. 148). Nous essaierons de répondre à ces questions (p. 149). Qu'on note bien... (p. 150) Voyons maintenant de quelle façon... (p. 152) (...) L'épisode de la corrida confirmera notre hypothèse (p.153). Revenons aux Commettants... (p. 154).

Ainsi colligées, ces transitions frappent par leur lourdeur. Dans le texte, toutefois, elles accomplissent bien leur fonction de conduire graduellement le lecteur - à travers de nombreux méandres et en incorporant successivement de multiples éléments apparemment disparates - vers le centre de l'oeuvre. Elle révèlent aussi la conscience qu'a Brochu d'innover dans

la critique littéraire québécoise; il s'octroie du fait même une certaine fonction pédagogique auprès des lecteurs de Parti pris et son article, en plus d'être l'élucidation d'une oeuvre, est l'illustration d'une méthode¹⁹.

Cette méthode est immanente, ainsi que l'entend Brochu à la suite de Rousset: l'oeuvre est sa propre justification, elle se comprend en elle-même²⁰. Mais puisque cet article s'insère dans un numéro spécial intitulé "Portrait du colonisé québécois (son aliénation, sa libération, sa sexualité, sa psychologie)", Brochu fait un effort pour relier son étude au milieu québécois. Dans son introduction il précise que chacune des composantes de l'oeuvre renvoie "à cet être singulier qu'est l'oeuvre mais du même coup dévoil[e] le milieu où elle a pu prendre racine" (p. 141). Dans le déroulement de l'analyse, il revient, par deux boutades²¹, sur cet enracinement. Mais c'est la conclusion, surtout, qui pose la relation entre l'oeuvre et le milieu social:

19. Souci constant de Brochu à l'époque. Cf. ses remarques d'introduction à son article sur Bonheur d'occasion (note 16 ci-haut).

20. Brochu se concentre donc sur Les Commettants, mais il fait aussi constamment appel aux autres oeuvres, surtout à Agaguk, pour étayer une hypothèse, confirmer une interprétation ou montrer la constance de certains thèmes ou de certaines structures chez Thériault.

21. En parlant de Fabien de La Fille laide qui doit tuer Bernadette pour accéder à l'amour, Brochu s'écrit: "Est-il un Québécois qui n'ait égorgé sa mère au moins une fois dans sa vie" (p. 152). Ailleurs, après avoir employé le mot "Caridadoise" il explique: "nous préférons 'caridadois', qui rime avec 'québécois', à 'caridadien', qui rime avec ... merde" (p. 153). C'est le partipriste qui montre l'oreille sous le critique littéraire.

Agaguk et Les Commettants de Caridad sont deux romans exemplaires. Le premier explore l'univers du Nord, qui se caractérise principalement par la primauté des valeurs du père, et en conséquence, par celle des lois du travail et de la survie. A l'opposé, Les Commettants décrivent l'univers du Sud, où règnent les valeurs de la mère, et où l'amour, dissocié du travail et de la connaissance, s'identifie au seul plaisir et débouche sur la mort. Ces deux pôles dialectiques de l'oeuvre de Thériault sont complémentaires tout en demeurant, d'une certaine façon, irréconciliables. Cul-de-sac en est la preuve. Ce roman, qui campe un personnage québécois, nous apparaît comme une tentative de situer l'homme d'ici livré aux influences conjuguées de ces deux univers exclusifs et opposés. L'état de nos recherches ne nous permet malheureusement pas d'élaborer davantage sur ce sujet.(...)

On aura quand même pu entrevoir quelques lignes de force de cette oeuvre et comprendre de quelle façon la réalité sexuelle s'y inscrit. On se sera aussi rendu compte d'une vérité essentielle: qu'il parle d'Esquimaux ou d'Espagnols, Thériault ne cesse d'explorer la réalité québécoise. Les drames qu'il décrit, avec la force extraordinaire d'un talent qui n'a pas encore livré toutes ses ressources, ce sont les nôtres, dans ce qu'ils comportent de plus fondamental. Sachons le reconnaître et en tirer profit. (p. 155)

A bon entendeur, salut! La relation est postulée, mais aucunement expliquée. Sans doute est-elle sensée être évidente. Il est vrai que cet article fait suite à un certain nombre d'autres dans le même numéro qui explorent les divers complexes et traumatismes de l'homme québécois. L'étude littéraire de l'oeuvre d'un auteur apporte un complément d'information sur le sujet; l'analyse d'un univers imaginaire dévoile un être-au-monde particulier qui rejoint certaines des conclusions de l'analyse socio-politique. Mais la banalité et le ton fadement moralisateur de la dernière phrase de l'article laissent bien deviner que Brochu est incapable de décrire cette relation ou peu intéressé à le faire. Une demi-phrase en introduction, deux boutades, et une affirmation péremptoire

en conclusion: Brochu paie tribut. L'oeuvre dévoile "le milieu où elle a pu prendre racine": "a pu" et non "a". L'expression est volontiers ambiguë. Il n'est pas certain que l'oeuvre prenne racine dans un milieu (elle "peut" y prendre racine) et on ne connaît quère ce milieu (s'agit-il du Québec, ou d'un milieu plus restreint, le milieu de Thériault, ou sa classe sociale...?) Sans doute faudrait-il d'abord préciser la nature de ce dévoilement. Sommes-nous en présence d'une théorie du reflet? Cet épineux problème réglé, resterait à savoir de quel milieu on parle, pour ensuite le décrire, pour finalement montrer ce qui en est dévoilé. De toute évidence, Brochu ne considère pas cela de son ressort. Il analyse l'oeuvre et escompte mériter sa place dans Parti pris (il faut tout de même en arriver à l'homme québécois et à sa libération...) par quelques phrases dans le ton et non compromettantes (mais le sont-elles vraiment?) et par un vœu pieux: sachons voir l'enseignement de ces oeuvres!

Cela ne sera pas suffisant. Brochu observera le silence pendant quatre numéros (il sera relégué à la correction des textes) et lorsqu'il reviendra à la charge, ce sera justement pour justifier son travail de critique littéraire et pour "situer [son] entreprise par rapport à celle des écrivains de [sa] génération"²². La nouvelle relation écrivain critique constitue son manifeste critique au sein du numéro-manifeste Pour une littérature québécoise. Cet article est en partie l'expression de l'inconfort de Brochu au sein de la revue; il

22. André Brochu, La nouvelle relation écrivain critique, II, 5, janv. 1965, p. 52. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

y parle surtout, toutefois, de sa confrontation, non pas tant avec les rédacteurs de la revue qu'avec les écrivains de Parti Pris (en autant que l'on puisse distinguer) et de ce qui l'oppose aux romanciers partipristes: Renaud, Girouard, Major et Godin. Mais ce faisant, il définit sa tâche en des termes qui nous permettent de poser la question de sa place au sein de la revue.

La critique doit être "moins subjective, moins impressionniste" que la création littéraire, "se donner une rigueur et chercher moins à juger qu'à comprendre" (p. 53)... Brochu s'est donc donné comme tâche "la découverte d'une identité québécoise à travers les oeuvres qui composent notre tradition" (p. 53). Ces oeuvres doivent être étudiées par le critique et pas seulement par le sociologue ou l'historien car elles renferment des "valeurs littéraires réelles...valeurs littéraires impliquant nécessairement une 'densité existentielle', individuelle et collective, qu'on a à tort mésestimée" (p. 54). Il donne comme exemple la "lyrique souterraine extrêmement riche, centrée sur le thème du fleuve" (p. 53) dans Les Anciens Canadiens²³, Cette entreprise est à rapprocher "du travail de dévoilement de la réalité, tel que l'envisage Parti pris" (p. 56):

J'envisage la critique comme une action, parallèle à l'action politique de Parti pris bien que moins engagée dans l'actualité: il s'agit, pour moi comme pour mes camarades, de faire prendre une conscience dynamique

23. Il est intéressant de noter que Laurent Girouard, auparavant, a traité cette oeuvre de "roman d'un sénile", mal écrit, "mièvre, d'une connerie à toute épreuve"...(Chronique de l'éducation. Phillippaубert, I, 6, mars 1964, p. 59.)

de lui-même à mon peuple, et ce, en le révélant à lui-même dans sa tradition culturelle qui n'a jamais cessé d'inventer et d'approfondir ses valeurs. (p. 54)

Brochu "refuse les diverses déviations de la critique: le sociologisme, le psychologisme, l'historicisme, qui considèrent l'oeuvre comme un document" (p. 54). L'oeuvre doit être étudiée de l'intérieur, pour en montrer les valeurs littéraires. Il ne refuse aucunement, toutefois, "une fois l'étude littéraire menée à son terme, un dépassement de la critique en cette anthropologie structurelle (dont Sartre réclame l'avènement dans la préface à la Critique de la raison dialectique, tome I), qui est la totalisation du savoir humain et où la littérature élargit sa signification dans sa relation aux autres disciplines humaines" (p. 54). Etudier la littérature du XIX^e siècle comme littérature ajoute "à la compréhension du milieu historique et social [et ajoute ainsi] à la conscience québécoise actuelle une dimension qui ne peut manquer de l'enrichir, et même de la stimuler; c'est préparer à la révolution, qui commence après la prise du pouvoir, les moyens de s'identifier face aux tâches nouvelles qu'elle devra affronter." (p. 55)²⁴. De même, étudier l'oeuvre d'Yves Thériault ou Bonheur d'occasion, c'est dévoiler des thématiques qui jettent des éclairages importants sur une époque.

Ainsi Brochu voit très bien ce qui rapproche son travail de celui des théoriciens politiques de la revue: Chamberland, Maheu, Piotte. Si les écrivains le rejettent,

24. Contrairement à la plupart des partipristes, mais avec Lénine, Brochu fait commencer la révolution "après la prise du pouvoir".

toutefois, c'est, selon lui, bien à tort: ils se cantonnent dans une espèce d'antagonisme moralisateur écrivain contre critique propre aux années 40 et qui n'a plus sa raison d'être. L'écrivain qui "accède à une vision vraiment dialectique de la réalité [saisira] sa démarche, non plus comme le contraire absolu de la démarche critique, mais comme liée à elle dans une même quête de dépassement vers les valeurs nouvelles à instaurer....: si l'écrivain nouveau se doit de rejeter la tradition pour instaurer les valeurs révolutionnaires, le critique actuel se doit de rattacher cette prospection à la tradition qui la permet et qui, secrètement, l'alimente." (p. 61-62) La relation entre l'écrivain et le critique est intrinsèquement dialectique et, partant, féconde.

Cet accent sur la dialectique est à souligner. Brochu n'a rien du critique marxiste. Il croit fermement que l'oeuvre, étudiée dans sa réalité littéraire, dans sa thématique et dans sa forme peut jeter des éclairages importants sur son époque: cette position était à peine suggérée dans son article sur Thériault mais elle est clairement affirmée dans La nouvelle relation écrivain-critique. Toutefois, selon Brochu, il n'est pas du tout du ressort du critique de tirer les conséquences de l'oeuvre ou de montrer la relation entre l'oeuvre et la société. En cela il s'oppose à Goldmann et à ce que les autres partipristes souhaitaient sans doute comme critique littéraire. Paradoxalement, dans son appréciation de certains concepts marxistes ou le détail de certains jugements, il manifeste une compréhension du marxisme qu'on ne retrouve

pas ailleurs dans la revue.

Son insistance, par exemple, sur les traditions littéraires dans lesquelles le critique doit situer l'oeuvre singulière qu'il analyse et sa préoccupation constante de rattacher à un passé même l'oeuvre révolutionnaire sont exemplaires. Pour Girouard, Les Anciens Canadiens est l'oeuvre d'un sénile et un roman qu'on doit rejeter à cause des valeurs qu'il véhicule; pour Brochu, il s'agit là au contraire d'une oeuvre littéraire dont l'étude est extrêmement enrichissante, et non seulement sur le plan littéraire. En somme, pour Brochu, la littérature québécoise ne commence pas avec Parti pris: elle a été longuement préparée. Et ce qui précède Parti pris n'est pas à rejeter comme étant le reflet d'une société colonisée et aliénée. Cela fait partie d'une longue tradition à comprendre et d'abord à inventorier. La révolution n'est pas un commencement absolu. Le problème s'était posé en termes semblables presque cinquante ans auparavant lorsque les bolchéviks se demandaient s'ils devaient créer un art prolétarien ou un art de classe et inventer ainsi une nouvelle culture. Selon Lénine, il s'agissait, au contraire, de conserver précieusement les vestiges du passé et de construire à partir des meilleurs modèles ou des meilleurs résultats de la culture existante²⁵. Brochu ne reproche pas aux écrivains partipristes de vouloir tout rejeter; il déplore, toutefois, qu'ils lui con-

25. "La culture prolétarienne ne surgit pas d'on ne sait où, elle n'est pas l'invention d'hommes qui se disent spécialistes en la matière... La culture prolétarienne doit être le développement logique de la somme de connaissances que l'humanité a accumulée sous le joug de la société capitaliste... On ne peut devenir un communiste qu'après avoir enrichi sa mémoire de la connaissance de toutes les richesses créées par l'humanité..." (V. Lénine, Ecrits sur l'art et la littérature, Moscou, Ed. du Progrès, 1969, p. 143-144.)

testent le droit de voir, quant à lui, la continuité dans laquelle s'insèrent leurs oeuvres ou celles de leurs contemporains. Cette perception de l'histoire littéraire, désengagée en apparence et contestée par ses compagnons, est seule dialectique et, ainsi, marxiste. Non seulement elle rejoint ce que Lénine disait de la récupération de la culture bourgeoise mais aussi ce que Fanon percevait de la mentalité arabe: en période de lutte, le peuple puise à ses sources profondes et transforme ce qui avait été comportement aberrant et négatif (la religion, l'instinct grégaire) en force libératrice. Il s'agit, là aussi, de l'essence même de l'esprit de la négritude: ce qui avait été tare devient signe de ralliement. Dans sa justification du joual, Brochu en donnera une très bonne formulation:

La révolution est essentiellement une récupération, une conversion de la tradition; elle n'est pas créée ex nihilo comme le lapin du magicien; elle est la tradition reprise, métamorphosée en elle-même, mais affectée en sa totalité d'un signe positif. Ce qui n'était qu'un long, qu'un insupportable échec devient soudain la condition nécessaire de la réussite.²⁶

Il est révélateur que Brochu s'exprime ainsi alors que régnait au sein de la revue un romantisme révolutionnaire galopant et une espèce de croyance en la naissance fulgurante du Québec. Il faudra attendre plus de deux ans avant de retrouver dans Parti pris, à l'exemple de Brochu, une perception dialectique de la révolution. Dans le dernier numéro de la quatrième année, Philippe Bernard et Gaëtan Tremblay accentueront à leur tour les liens entre tradition et révolution et essaieront de voir

26. A. Brochu, D'un faux dilemme, II, 8, avril 1965, p. 59 Souligné dans le texte.

s'il est des traits caractéristiques de la société québécoise, nuisibles au cours de l'histoire, qui pourraient être maintenant affectés d'un signe positif²⁷.

En somme, le moins politisé des collaborateurs de la revue et celui qui fait oeuvre qualifiée de bourgeoise est aussi celui qui perçoit peut-être le mieux certaines réalités. Parti d'une conception très autarcique de l'oeuvre littéraire et de la critique (son premier article théorique), Brochu en vient à préciser, dans son deuxième article théorique, l'importance dialectique de la critique littéraire dans l'instauration de nouvelles valeurs. Cette importance lui semble évidente pour un véritable marxiste. Il ne bouge pas, par contre, de sa première position en ce qui concerne l'approche de l'oeuvre: tout en souhaitant un dépassement de la critique littéraire par sa mise en relation avec les autres sciences humaines, il entend, quant à lui, se maintenir au strict niveau de l'oeuvre et se livrer à une critique immanente.

Cette position n'est certes pas inconciliable avec les sources idéologiques de la revue. Une connaissance littéraire de l'oeuvre est le fondement indispensable de tout

27. "Nous avons montré dans la première partie comment certains facteurs culturels de notre société avaient conduit à une différenciation d'attitude et de comportement par rapport à la société anglo-saxonne nord-américaine. Si cette différenciation s'est manifestée de façon négative dans la plupart des circonstances historiquement déterminées, nous pouvons entrevoir qu'elle peut se manifester positivement si certaines conditions sont réunies. C'est tout le problème des traits culturels spécifiques favorables à la décolonisation et à la construction du socialisme que nous mettons de l'avant." (Philippe Bernard et Gaëtan Tremblay. Facteurs culturels et décolonisation, IV, 9-10-11-12, mai-août 1967, p. 117.)

discours ultérieur, qu'il soit existentialiste ou marxiste. On a dit avec raison, par exemple, que la meilleure partie de la critique goldmannienne est l'étude structurale des oeuvres et que sa méthode est moins convaincante lorsqu'elle établit des relations entre l'oeuvre et la société. De même, une critique thématique et formelle n'est pas incompatible avec l'existentialisme ou le marxisme²⁸. Une critique intelligente qui fait bien son travail dans sa sphère propre est sans doute plus utile qu'une critique tendancieuse mais simpliste. Ce que Marx disait de Balzac et des réalistes anglais par opposition aux moralistes révolutionnaires peut aussi s'appliquer

28. En autant qu'elle demeure critique littéraire, comme la pratique Brochu. Mais il y a problème. Jean-Pierre Richard et Georges Poulet, par exemple, se plaisent à insérer leur démarche critique dans le déroulement d'une pensée philosophique et à l'ériger même en "pensée". "Nous savons maintenant que toute conscience est conscience de quelque chose" (J.P. Richard, Poésie et profondeur, op. cit., p. 9): cette tournure ou des semblables revient souvent chez lui (cf. L'univers imaginaire de Mallarmé, op.cit., p. 17). Toute l'introduction de Poésie et profondeur, d'ailleurs, est fortement marquée par le vocabulaire sartrien. Par ailleurs, dans sa préface à Littérature et sensation, G. Poulet donne la liste des précurseurs de Richard (Marcel Raymond, Albert Béguin,..., mais aussi Gabriel Marcel, Sartre, Jean Wahl, Merleau-Ponty...) et termine ainsi: "Ces comparaisons ne sont pas lourdes au livre que voici. Je dirai même qu'il les appelle, tant il est issu naturellement des oeuvres dont je viens de parler. Rarement une pensée a fait si justement profit des pensées qui la précèdent." (op.cit., p. 11) Il n'est pas question ici de méthode critique, mais d'une "pensée" tributaire de "pensées". Poulet avait parlé auparavant de "pré-philosophie" (p.11). Cette espèce de prétention philosophique nous semble assez superficielle, et le plaisir que Poulet prend à énumérer des précurseurs à Richard (il se reconnaît les mêmes d'ailleurs) nous semble problématique. Nous avons déjà noté qu'une critique d'identification telle que la conçoivent Poulet et Richard était philosophiquement incompatible avec l'existentialisme sartrien. Autant la critique thématique peut se concilier avec l'existentialisme ou le marxisme si elle demeure critique littéraire, autant elle brouille tout en tentant de s'ériger en "pensée" ou en se donnant un fondement philosophique discutable.

à la pratique de la critique littéraire. Et aussi ce qu'il disait de "l'arme de la critique", même s'il ne parlait alors aucunement de la critique littéraire:

L'arme de la critique ne peut évidemment pas remplacer la critique par les armes, la force matérielle doit être renversée par la force matérielle, mais la théorie, elle aussi, devient force matérielle dès qu'elle pénètre les masses.²⁹

La critique littéraire est une arme; ce qu'elle aura découvert par ses moyens propres peut devenir force révolutionnaire si ceux qui font la révolution veulent bien s'en servir pour approfondir leur connaissance et leur action. En cela, Brochu a raison contre les autres partipristes qui contestaient son travail. Deux ans après avoir quitté la revue comme critique littéraire, en réponse à la question: "Comment concevez-vous votre rôle de critique dans cette période révolutionnaire?", il répondra:

Ce que j'essaie de faire, c'est de trouver à l'état d'amorce ces valeurs qui vont se manifester dans la littérature québécoise en train de naître. Par ailleurs, cette prospection de la tradition va permettre de donner des racines à la rhétorique révolutionnaire. Si Parti pris s'est essoufflé, c'est qu'on y a importé la rhétorique algérienne, cubaine, etc. sans la mettre en contact avec notre tradition.³⁰

Par ailleurs, il ne suffisait sans doute pas que la méthode critique de Brochu ne heurte pas les sources idéologiques de la revue. Que son approche de l'oeuvre ne soit pas

29. K. Marx, Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel, dans Fréville, op.cit., p. 138.

30. Normand Cloutier, Le renouveau culturel en questions, dans Culture vivante, no. 5, 1967, p.55.

inconciliable avec ces sources est un critère négatif, sans plus, pour justifier sa présence au sein de Parti pris. Il n'a rien fait pour travailler dans le sens d'une critique existentialiste ou marxiste ou pour élaborer une méthode d'analyse qui soit directement tributaire de l'une ou l'autre de ces sources mais surtout du marxisme, ou encore des deux à la fois. De plus, il laissera constamment en suspens le problème de la conciliation de sa méthode avec ces idéologies. Brochu signera encore trois articles critiques³¹, dont un sur le joual déjà cité dans notre deuxième partie. Le premier porte sur Le Poisson pêché de Georges Cartier³², le dernier sur L'Incubation de Gérard Bessette³³. Dans les deux cas, Brochu insère le roman analysé dans un courant littéraire et le rattache à une tradition, même si elle est tout à fait récente; il dégage ensuite la thématique essentielle: une thématique de la naissance dans Le Poisson pêché, une thématique du labyrinthe et du fonctionnel dans L'Incubation. En quelques remarques rapides mais sûres, non seulement sur la thématique mais aussi sur le narrateur, l'intrigue, le style, les personnages, il trace ainsi les lignes de force d'une analyse de l'oeuvre, comme c'était le cas avec Amadou. Il cèdera ensuite sa place au sein de la revue.

31. Il n'est pas ici question de ses deux courts articles non critiques du vol. II, no. 5, un sur la politique, l'autre sur un fait divers.

32. Les livres. Le poisson pêché, II, 6, fév. 1965, p. 55-58.

33. Les livres (1). A propos de L'Incubation, III, 3-4, oct.-nov. 1965, p. 80-82.

André Brochu a l'insigne mérite d'avoir été parmi les premiers au Québec à reconnaître la nécessité de nouvelles approches critiques et l'importance de la nouvelle critique française. Il a été l'un des premiers, aussi, à tenter, toujours de façon intelligente, une critique immanente de l'oeuvre. Il a mis ces méthodes nouvelles d'exploration de l'oeuvre au service de la littérature québécoise et a ainsi contribué à sa mise en valeur: elle pouvait supporter un discours critique intelligent. Les oeuvres québécoises étaient traditionnellement jugées incapables de servir de support à un discours critique; c'était là un manque de la critique qu'on transformait magiquement en défaut de l'oeuvre. Mais la précarité idéologique de son travail critique était telle au sein de la revue que malgré sa grande valeur intrinsèque et malgré son importance comme dévoilement de la réalité québécoise, Brochu dut l'interrompre prématurément³⁴.

B- Michel Euvrard.

André Brochu sera remplacé par Michel Euvrard. Cette succession est tout à fait paradoxale puisque celui-ci se livre à une critique plus ouvertement désengagée: il aime

34. Il est amusant de constater que plus tard Brochu sera en quelque sorte réhabilité par Parti pris. En effet, dans le vol. V, no. 1, dans une espèce de bilan québécois sous forme de tableau synoptique en neuf volets (En bref, des faits, en bref... p. 28-36), "André Brochu (littérature)" figure en bonne place dans la catégorie I: "Des tentatives pour cerner notre aliénation".

choisir ses livres au hasard, et dans les six analyses de roman qu'il écrira pour Parti pris, il n'étudiera aucun livre québécois. Il y a là un mystère sur lequel la recherche historique projettera peut-être quelque lumière. Le dernier article de Brochu est publié dans le même numéro que le premier article de Michel Euvrard. Aucune note de la rédaction ne précise que Brochu est remplacé. Et ce n'est que dans le cours de l'article d'Euvrard (à sa troisième page) que le lecteur s'aperçoit que ce collaborateur semble être devenu critique attitré. "Je ne souhaite rien d'autre ici à l'avenir que d'en provoquer, d'en préparer, d'en favoriser [des rencontres d'auteurs et de lecteurs]"³⁵ s'exclame Euvrard. C'est ainsi que le lecteur apprend que Parti pris a un nouveau critique littéraire.

Le premier article d'Euvrard constitue ses prolégomènes. Ce fut aussi le cas pour Brochu, et tous les autres critiques partipristes profiteront ainsi de leur première apparition pour poser les bases théoriques de leurs contributions à venir. Euvrard s'attache d'abord à justifier la lecture des romans et à répondre, par anticipation, à l'objection que la lecture d'oeuvres de fiction est une forme d'évasion. Pour lui, rien n'est gratuit, tout est significatif, tout est porteur de sens:

35. Michel Euvrard, Les livres (2). Des romans? Lesquels? Pourquoi?, III, 3-4, oct.-nov. 1965, p. 86. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article.

Tout le catch, les chansons, le cinéma, les bandes dessinées, les romans... la lecture de Marx, d'Henri Lefebvre ou de Parti pris, tout peut (et doit) concourir à nous faire comprendre le monde, à nous l'ouvrir, à nous METTRE AU MONDE, pour le changer si nous voulons--le monde et notre rapport au monde: notre vie, pour la changer si nous voulons.

Rien, ni le roman, n'est en soi pur divertissement qui nous distrairait, nous détournerait du monde réel et des tâches que nous y avons: rien n'est cela que si nous le prenons comme tel. (...) A qui sait voir et entendre, à qui sait "lire"... ils ont beaucoup à dire, à MONTRER.
(p. 83)³⁶

Il est donc important de lire des romans. Lesquels? Le choix est de préférence gratuit, fruit du pari, du jeu. Euvrard rêve de livres à 25 cents, ce qui lui permettrait d'acheter spontanément, au hasard, l'élément de risque accroissant le plaisir de la découverte:

Quels romans lire? Je choisis au hasard des vitrines, des titres, parfois des articles de critique; je ne lirai jamais tant de livres qu'il n'y ait toujours UN auteur dont je n'ai encore rien lu et que j'ai la curiosité de connaître...(p. 86)

Les livres seront choisis au hasard et ils seront analysés sans méthode préconçue:

Pas de méthode, donc, pour le choix, mais des rencontres puis des fidélités, et toujours des rencontres, et je ne souhaite rien d'autre ici, à l'avenir, que d'en provoquer, d'en préparer, d'en favoriser; et pour cela non plus, pour parler des livres, pas vraiment de méthode. (p.86)

Euvrard reconnaît qu'il existe une méthode, celle de Lucien Goldmann, qui remporte d'emblée son adhésion; la sociologie de la littérature, dont les résultats sont "lumineux de sim-

36. Ici et dans les autres citations tirées de cet article, on voit bien que le style d'Euvrard n'est pas limpide. Il s'agit sans doute en partie de problèmes d'impression comme Parti pris en aura à l'occasion.

plicité et d'évidence" (p. 86) et dont il décrit brièvement la démarche, est pour lui la méthode critique qui apporte réponse à tout. Elle permet "de rendre compte de l'oeuvre dans sa totalité, dans sa cohérence, par la mise au jour de sa structure interne, et d'éclairer les rapports, ou mieux le rapport qui, sans que l'auteur en ait peut-être été conscient, et d'une manière aussi indirecte, complexe et cachée que l'on voudra, lie l'oeuvre à la société dont elle est le produit et le reflet. Cette méthode fournit en outre un critère absolu de la valeur d'une oeuvre: une grande oeuvre est celle dont le contenu suscite pour s'exprimer une structure unique et cohérente superposable à une des structures fondamentales de la société"(p. 87). Malheureusement, et malgré sa très grande admiration pour Goldmann, Euvrard ne pense pas pouvoir utiliser cette méthode critique. La sociologie de la littérature nécessite une étude compréhensive, détaillée et patiente de toute l'oeuvre d'un auteur et ne s'accorde guère avec la spontanéité qu'il demande du lecteur de romans:

Si excitante et satisfaisante pour l'esprit, si profondément éclairante que soit cette méthode, elle ne peut donc s'appliquer au livre que je lis aujourd'hui parce que j'ai envie de le lire; même si j'ambitionne de tenter d'y soumettre un auteur favori, je dois pour l'immédiat me résigner à sacrifier ou bien le plaisir de la lecture toute fraîche des romans quand ils paraissent des différents auteurs que j'aime ou que j'espère aimer, ou bien, pour ces livres-là et temporairement, cette compréhension totale, cette découverte des structures par quoi s'éclairent les livres et le monde.(p.87)

Ayant à choisir entre le plaisir de la découverte impromptue et "la compréhension totale", Euvrard opte pour le jeu et

l'absence de méthode. Comme critique littéraire, en somme, il entend ne parler que de ses rencontres et non pas faire des analyses pondérées d'oeuvres.

En l'absence d'une méthode de choix des oeuvres et d'une méthode d'analyse, Euvrard se rabat sur un critère de rétention des romans: le réalisme:

En attendant, donc, autant reconnaître que je parlerai de romans français et américains choisis selon mes préférences et mes partis pris et prévenir que d'avance, je demande à un roman, pour me retenir, d'être, en gros, réaliste. (p.87)

Le roman réaliste est celui "qui recrée le mode de vie d'une société dans sa totalité et qui juge de sa qualité d'après les qualités des individus en qui il s'incarne" (p.87), définition empruntée au sociologue anglais Raymond Williams. Il s'agit là non seulement d'un critère de rétention mais aussi d'une balance à laquelle Euvrard entend peser les romans qu'il lit. Il ajoute finalement à cette définition des textes de Claude Roy, Simone de Beauvoir et Edouard Glissant qui vont dans le même sens de l'oeuvre comme représentation critique de la réalité.

Dès son premier paragraphe, Euvrard avait précisé en note qu'il se sentait étranger au Québec: façon pour lui d'annoncer qu'il ne parlerait guère de la littérature québécoise:

Mes références sont françaises; elles ne sont plus et pas encore québécoises: j'ai quitté Montréal il y a six ans, et n'y suis revenu qu'il y a un mois. (p.88)

Le lecteur de Parti pris est prévenu. Et il reste perplexe. Il y a, certes, continuité de Brochu à Euvrard. Le critique

littéraire de la revue doit - ou sent qu'il doit - dès le départ justifier son intérêt pour la littérature. Mais alors que Brochu le faisait en montrant que son action en était une de dévoilement de la réalité québécoise, moins engagée dans l'immédiat que celle des autres partipristes mais tout aussi nécessaire, Euvrard, lui, justifie sa place en faisant appel à des notions plus abstraites et carrément humanistes. Tout concourt à nous faire comprendre le monde et à nous sensibiliser à la réalité environnante, et le critique doit favoriser des rencontres d'auteurs et de lecteurs pour provoquer chez ces derniers une réflexion critique sur cette même réalité. L'argumentation ne serait pas déplacée sous la plume de Jean Ethier-Blais. Dans Parti pris, elle surprend. La critique de Brochu était profondément incarnée dans le milieu québécois et il y avait eu effort progressif, chez lui, pour concilier son entreprise aux objectifs de la revue, tout en ne sacrifiant pas la littérature. Euvrard, par contre, se reconnaît dès le départ foncièrement déraciné. Il sera le critique littéraire d'une revue qui compte susciter et mener à terme la révolution québécoise mais il se sent inhabile à parler de la littérature québécoise et incapable de provoquer des rencontres entre lecteurs québécois et auteurs d'ici.

A l'enracinement québécois de Brochu succèdent donc les références françaises et américaines d'Euvrard. A la rigueur de Brochu, aussi, succèdent la fantaisie, l'allure primesautière d'Euvrard et la promesse de rencontres enthousiastes et chaleureuses mais qui risquent de se dérouler sous le signe du bavardage aimable. Certes, ce discours

critique s'annonce intelligent, perspicace et bien informé. Euvrard a bien lu les oeuvres de Lucien Goldmann, par exemple, et il en donne un compte rendu synthétique qui est un modèle de clarté et de concision. De même, il semble être un lecteur vorace et passionné. Mais tout cela est et se veut sans méthode et ne reconnaît pour seule règle que le plaisir de la découverte:

Je rêve de livres à .25, je pense aux boîtes en plein air de chez Gibert le long de la vitrine de la rue de l'Ecole de Médecine où j'ai trouvé...; je rêve encore, à cette liquidation de stock d'une petite librairie verte à Angers, rue Saint-Aubin je crois, où j'ai acheté...(p. 85-86)

La ferveur de ces lignes n'est guère celle d'un révolutionnaire. Plutôt celle du rat de bibliothèque ou du collectionneur³⁷. L'enthousiasme et même l'humour ne sont pas étrangers à l'aventure Parti pris; au contraire. Mais le lecteur qui pensait à Brochu, à la solidité de son armature théorique, à sa rigueur méthodologique, et surtout à son intérêt pour la littérature québécoise, devait être surpris de le voir remplacé par Euvrard.

Il faut dire que ce premier article réussit malgré tout - de là son ambiguïté - à se donner une certaine allure marxiste par le salut respectueux à Goldmann et par l'érection du réalisme critique, notion capitale en critique marxiste depuis Lukacs, comme critère de rétention des oeuvres. Euvrard, il est vrai, ne parle ni de Lukacs ni du réalisme critique comme tel, mais cela semble implicite dans sa défini-

37. A la vérité, ces lignes font plutôt penser à la passion gastronomique du Français qui fait l'inventaire amoureux de ses bistrots favoris.

tion du réalisme, pour un lecteur informé du moins. Peut-être était-ce suffisant pour qu'il mérite sa place au sein de la revue.

En pratique, la critique d'Euvrard est intelligente, bien menée, beaucoup moins bavarde que son texte d'introduction pouvait le laisser appréhender, et d'un grand éclectisme méthodologique: surtout thématique lorsqu'il s'agit d'analyser la dépossession et l'importance du dire dans Les corps étrangers de Jean Cayrol; puisant largement à l'histoire littéraire pour montrer le souffle révolutionnaire de Germinal; philosophique lorsque Euvrard réfléchit sur les conditions d'un art révolutionnaire à propos des Choses de Georges Pérec; tout simplement sociologique dans le compte rendu de On the Road de Kerouac et d'autres romans américains. Une présentation de ces articles devrait permettre d'en dégager certains éléments particuliers et de pousser davantage notre réflexion sur la place d'Euvrard dans Parti pris.

Deux articles seront consacrés au roman Les Corps étrangers de Jean Cayrol. Il s'agit du huitième roman de Cayrol et Euvrard choisit de parler de celui-ci en particulier parce qu'il est le seul édité dans une collection de poche. Dans le premier de ces articles, Les corps étrangers (1): une littérature de la parole³⁸, le roman n'est que l'occasion ou le prétexte d'une réflexion sur la probléma-

38. III, 5, déc. 1965, p. 75-79. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

tique de l'écriture, essentiellement dépossession et mise en solitude de l'écrivain, et sur le sens d'un roman parlé. Le narrateur des Corps étrangers parle, "l'usage de la parole est difficile", cette parole se cherche, "fait des gammes" (p. 75). Cette parole de 1960 contraste avec celle d'une aïeule qui "s'exprime naturellement en tournures proverbiales" (p. 76). A partir de cette situation romanesque, Euvrard s'interroge sur le sens de l'écriture. Un roman parlé est pour lui le signe de la nostalgie de l'écrivain pour l'heureuse époque où la littérature était orale et l'écrivain était conteur, entouré et écouté. Par la suite, l'écrivain entretiendra cette illusion qu'il s'adresse personnellement au lecteur du fond de sa bibliothèque. De nos jours, toutefois, la distance est si grande entre l'écrivain et le lecteur qu'ils ne peuvent plus se voir: il y a un interminable processus entre l'écriture et la lecture:

En même temps, les conditions de production du livre cantonnent l'auteur à l'extrémité la plus éloignée du processus; l'écrivain n'a aucun contrôle sur les stages ultérieurs d'élaboration et de commercialisation de ce qu'il produit, il n'y participe pas, ou pas plus et pas autrement que son éditeur ne le lui demande; il est un producteur dépossédé de son produit et séparé des utilisateurs de celui-ci: ses semblables, ses frères lui sont inaccessibles. (p. 77)

L'écrivain lutte contre cet isolement, il cherche "à s'effacer comme écrivain et à renaître un homme comme les autres, c'est-à-dire doué de la parole" (p. 77). "Un livre parlé est ainsi une dérision de l'écrivain, une dénonciation de l'édition et du marché du livre d'aujourd'hui, une mise en question de la littérature" (p. 78). Si Gaspard, le narrateur, parle, c'est

pour s'appeler à l'existence et c'est pour maintenir son existence; s'il parle c'est parce qu'il y a des hommes pour l'écouter, et s'il est écouté, c'est qu'il existe vraiment:

Pourquoi Gaspard parle-t-il? Pas pour faire un bilan ou mettre de l'ordre dans sa vie; pour conjurer sa solitude, pour appeler quelqu'un, pour susciter une présence; c'est sa voix seule qui crée cet autre, tous les autres, et c'est seulement l'existence et la présence des autres qui le fait exister, qui lui confère une réalité. (p. 79)

On reconnaît dans ces propos un thème majeur de Parti pris, l'importance de la parole dans la mise au monde de l'homme. Réfléchissant sur le procédé narratif d'un roman français, Euvrard rejoint une des problématiques essentielles de la revue: la création du nouvel homme québécois par l'entremise de la parole. Création haletante et combien difficile mais possible néanmoins. De plus, cette parole a son envers et son endroit, sa face grotesque et sa figure prométhéenne. Il est à remarquer d'ailleurs qu'Euvrard se sert, pour la décrire, des termes mêmes dont les partipristes se servent pour caractériser leur parole difficile, le joual:

La parole, dans un roman de Cayrol, signifie la dépossession du monde; la voix qui parle EST la dépossession du monde et de soi. Elle doit ensuite la DIRE, ne serait-ce que pour l'exorciser. Après, mais c'est un après hypothétique, c'est la parole encore qui peut être le moyen d'une repossession. Dénonciation d'une absence, elle deviendrait alors énonciation d'une présence. Elle ne le pourra cependant que disparues les causes de la dépossession. (p. 79)

Il suffit de remplacer "parole" par "joyal" et "Cayrol" par "Renaud" pour trouver dans ce texte la formulation précise de la dialectique du joual telle que l'énonçait Brochu, entre autres. Aussi, serait-il possible de reconnaître qu'au-delà

des frontières, géographiques et culturelles, Euvrard parle malgré tout du Québec ou, du moins, pour le Québec. Il noue - mais dans quelle mesure le recherchait-il, et dans quelle mesure en était-il conscient? - avec la thématique fondamentale de la revue, malgré son propos³⁹.

La suite, Jean Cayrol: Les corps étrangers (2): la dépossession du monde⁴⁰, décevra, toutefois. Non pas tant dans sa façon de mener l'étude que dans les conclusions qui en sont tirées. Il s'agit d'une bonne étude thématique de la dépossession. Euvrard retrace divers épisodes de la vie de Gaspard pour montrer les "modes divers de dépossession du monde et de soi-même" (p. 48). Gaspard a été dépossédé de tout depuis son enfance, et même de son enfance:

Gaspard, à vrai dire, n'a pas vécu SA vie: la vie l'a vécu, la vie lui a volé sa vie. J'ai tenté de montrer comment la vie l'a dépossédé des choses et du monde; l'espace me manque pour montrer comment, dépossédé des choses et du monde et donc, dans le même mouvement, dépossédé de lui-même par les choses et le monde, Gaspard n'a jamais pu non plus posséder véritablement une femme ni se donner à elle - a toujours aussi été dépossédé de l'amour - ni fonder avec les autres des rapports véritablement humains - a toujours été dépossédé des autres. (p. 51)

Euvrard met le destin de Gaspard en relation avec celui de tous les hommes, fait de lui le symbole de l'humanité entière: "Il est chacun de nous dans la mesure où nous sommes tous des personnes déplacées, des corps étrangers, étrangers à notre propre

39. Sa perception de la production littéraire rejoint aussi les analyses marxistes du fétichisme de la marchandise et de l'aliénation de l'ouvrier au profit de son produit.

40. III, 6, janv. 1966, p. 48-52. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

corps, étrangers au corps des autres, étrangers à nous-mêmes et corps étrangers dans la société et dans la vie." (p. 51) Gaspard, de façon plus précise, est à l'image du Français moyen et de l'ensemble de la société française, société en pleine dérégulation depuis 1945. La dépossession de Gaspard et l'absence de tout espoir de jours meilleurs dans l'oeuvre de Cayrol depuis 1948 signifie "clairement et sans équivoque la détérioration continue du climat politique et social français entre 45 et 60" (p. 52).

Ainsi la dépossession de Gaspard, pour proche parente qu'elle soit de l'aliénation québécoise au niveau symptomatique, n'a pas pour autant les mêmes racines et ne conduit aucunement aux mêmes conclusions. La société française est épuisée et les écrivains qui en sont conscients n'offrent aucune solution, n'en envisagent même aucune. Face à l'oeuvre de Cayrol, Euvrard ne réagit pas en partipriste. Français parmi les Français, il partage ce pessimisme blasé et ne peut même pas prendre ses distances face à une situation européenne. Car s'il y a dépossession et aliénation québécoises, elles ont, pour Parti pris, une même source facilement décelable: une situation coloniale, et elles trouvent réponse évidente dans la lutte décolonisatrice et la révolution marxiste-léniniste. Pour le français conscient de sa dépossession, par contre, il n'y a, selon Euvrard, que le refus et la contestation sans finalité, "vertus négatives, mais elles sont la condition et la garantie d'une éventuelle repossession" (p. 52). Repossession éventuelle qui a toute l'apparence d'une grâce, don fortuit, imprévisible et gratuit d'un ciel insondable.

On ne s'attend évidemment pas à ce que Euvrard dise: "Les Français ont leurs problèmes, la situation québécoise se présente tout autrement"...dans le cadre d'une analyse littéraire. (Il aurait pu le faire, certes, sans que cela lui en coûte beaucoup: son but est tout de même de provoquer des rencontres avec des lecteurs québécois.) Mais ce qui surprend c'est qu'il fasse corps à ce point avec l'essoufflement de la gauche française, essoufflement que Parti pris, ailleurs, raillera impitoyablement⁴¹. Et qu'il fasse corps au point de voir dans l'oeuvre négative de Cayrol, la seule forme de littérature actuellement possible:

Rejetant la littérature du petit tas de secrets, constatant que dans les sociétés occidentales, l'individu ne "fait" rien ou que ce qu'il fait le défait, constatant d'autre part la difficulté et sans doute l'irréalisme d'une littérature du "héros positif" et collectif, aimant lire, je sais gré à Cayrol d'avoir inventé une formule d'attente, d'appel. (p. 52)

La littérature telle que la conçoit Parti pris est elle aussi négative et littérature d'appel. Mais si elle est négative, du moins dans un premier temps, c'est pour dénoncer un mal vivre collectif aux causes évidentes et pour appeler la destruction de l'ordre existant. La littérature, pour Parti pris, ne saurait en aucun cas être "formule d'attente" et il est proprement aberrant que le critique littéraire de la revue s'exprime ainsi.

Zola et le peuple: Germinal⁴² s'intègre beaucoup

41. Cf. supra, p. 57-58.

42. III, 7, fév. 1966, p. 62-68. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références données entre parenthèses dans le texte.

mieux au projet partipriste et se fonde aux sources idéologiques de la revue. En effet, renouant avec une vénérable tradition marxiste qui va de Marx à Lukacs, en passant par Engels et Lafargue, Euvrard se penche sur l'oeuvre de l'écrivain naturaliste. Toutefois, alors que ses prédécesseurs critiquent durement la méthode créatrice de Zola et, de fait, étudient toujours ce dernier en relation avec Balzac pour faire ressortir la grandeur et le réalisme critique de celui-ci, Euvrard s'attache à un roman singulier (et non aux Rougon-Macquart ou au naturalisme) et fait l'apologie de Zola.

Euvrard retrace d'abord la genèse de Germinal pour accentuer l'ouverture d'esprit et la disponibilité de Zola et "le processus de fécondation de l'imaginaire par le réel et du réel par l'imaginaire qui est caractéristique de Zola"(p.63). Il précise ainsi certaines idées sur le réalisme et l'engagement de l'écrivain. Chez Zola il y a télescopage de passé, présent et avenir, l'écrivain se livre, en même temps, à une critique corrosive du Second Empire (cadre du roman) et de la Troisième République (époque de la rédaction), et le réalisme cède souvent la place à la conviction et à l'intensité de l'engagement. La comparaison de Germinal avec L'Assommoir permet de dégager la grande découverte de Zola entre les deux romans, celle du concept de classe ouvrière. "Ces mineurs qui, individuellement, ressemblent aux personnages humiliés, aliénés et cyniques de L'Assommoir, vivent et travaillent dans des conditions qui, bien que (ou parce qu') elles les écrasent davantage, vont exiger d'eux qu'ils se saisissent comme groupe lié par un

intérêt identique face à un adversaire commun, comme membres d'une classe, la classe ouvrière, face au capitalisme" (p. 65).

Zola n'est pas un révolutionnaire, ni même un socialiste, il "éprouve une grande méfiance à l'égard des idéologies et des idéaux utopiques élaborés du fond de l'humiliation, à partir du manque et du besoin, par des esprits qu'il considère comme à demi instruits"(p.67); il a conçu Germinal, en ses propres mots, comme "une oeuvre de pitié et non une oeuvre de révolution" (p. 67). Et pourtant, son roman est révolutionnaire. Euvrard en voit la preuve dans le titre (le souvenir de la Révolution française, la germination du blé sous la neige) et dans la réapparition du peuple comme force politique et groupe révolutionnaire, et cela malgré la fin catastrophique de la grève des mineurs:

Ainsi la logique de l'oeuvre, si les prémisses en sont bien posées, peut-elle entraîner le créateur là où les idées de l'individu privé lui interdisaient d'aller. (...) Zola, petit bourgeois timide, effrayé par la foule, personnellement favorable à des solutions paternalistes du type saint-simonien, se dépasse dans son oeuvre, ou plutôt permet à son oeuvre de le dépasser; il ne dépend pas de lui que Germinal soit "une oeuvre de pitié et non une oeuvre de révolution". Germinal est bel et bien le chef-d'oeuvre de Zola précisément parce qu'y souffle le grand vent de la révolte populaire, de la revendication de la justice. (p. 68)

Cette conclusion est la même que celle que tirait Engels de

l'étude de Balzac⁴³. Selon Euvrard, Zola a une conscience juste au point de vue artistique même si elle est fausse sur le plan socio-politique.

Il est intéressant de rapprocher cette appréciation du critique partipriste de celle que Lukacs livrait dans Balzac et le réalisme français⁴⁴. L'étude de Lukacs n'a été publiée en français qu'en 1967, bien qu'elle date des années trente, et si nous en parlons, ce n'est ni pour montrer une influence improbable de Lukacs, ni pour faire ressortir les lacunes ou l'originalité de l'analyse d'Euvrard, mais plutôt pour faire voir comment son propos s'intègre plus ou

43. "Sans doute, en politique, Balzac était légitimiste; sa grande oeuvre est une élégie perpétuelle qui déplore la décomposition irrémédiable de la haute société; toutes ses sympathies vont à la classe condamnée à disparaître. Mais malgré tout cela, sa satire n'est jamais plus tranchante, son ironie plus amère que quand il fait précisément agir les aristocrates, ces hommes et ces femmes pour lesquels il ressentait une si profonde sympathie. Et...les seuls hommes dont il parle avec une admiration non dissimulée, ce sont ses adversaires politiques les plus acharnés, les héros républicains du Cloître-Saint-Merri, les hommes qui à cette époque (1830-1836) représentaient véritablement les masses populaires. Que Balzac ait été forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques, qu'il ait vu l'inéluctabilité de la fin de ses aristocrates chéris et qu'il les ait décrits comme ne méritant pas un meilleur sort; qu'il n'ait vu les vrais hommes de l'avenir que là seulement où l'on pouvait les trouver à l'époque, cela, je le considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et l'une des caractéristiques les plus marquantes du vieux Balzac." (F. Engels, lettre à Margaret Harkness, avril 1888, dans Fréville, op.cit., p. 318-319; souligné dans le texte.)

44. Georges Lukacs, Balzac et le réalisme français, Paris, Maspero, 1967. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de ce livre et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

moins dans un discours marxiste ininterrompu sur l'oeuvre des réalistes français. Les études que Lukacs réunit dans Balzac et le réalisme français prennent "nettement position contre Zola et son école" (p. 13), même si Lukacs reconnaît en celui-ci un écrivain de gauche. Balzac et Stendhal, puisqu'ils "vécurent à une époque pendant laquelle l'opposition entre la bourgeoisie et le prolétariat n'apparaissait pas encore de façon manifeste comme axe du mouvement général de la société... purent ainsi dévoiler et représenter sans ménagements et de manière conséquente les contradictions les plus profondes de la société bourgeoise" (p. 93). Et cela, malgré leurs conceptions socio-politiques. Balzac était très conservateur, voire réactionnaire en politique. Engels pouvait ainsi parler de victoire du réalisme puisqu'il y avait réellement eu combat; "son observation de la réalité se trouve être en opposition constante avec ses préjugés politiques" (p. 99). A l'époque de Zola, par contre, puisque les contradictions de la bourgeoisie s'étaient fixées dans la lutte des classes, et que l'opposition se dessinait nettement, il était devenu impossible de se livrer à une critique radicale et profonde de la bourgeoisie car cette critique aurait conduit à une rupture totale de l'écrivain d'avec sa propre classe. La perception sociale de Balzac est donc profondément dialectique, alors que Zola, "pourtant sincèrement progressiste,... rejette la dialectique toute naturelle de Balzac, la mise à nu visionnaire et véhémence des contradictions du capitalisme, comme anti-scientifiques, comme romantiques, et met à leur place une

méthode 'scientifique' qui conçoit - finalement - la société comme un combat contre les aspects malsains dans l'organisme homogène de la société, comme un combat contre les 'mauvais côtés' du capitalisme" (p. 93).

Pour Lukacs, Zola est un écrivain remarquable, mais nettement inférieur à Balzac; et l'écrivain Zola, malgré son talent, est clairement en retrait par rapport à l'homme. L'étude se termine par un vibrant plaidoyer en faveur de l'homme "honnête, intrépide, sans compromis", et supérieur aux oeuvres:

Le combat résolu de Zola pour la bonne cause du progrès survivra à beaucoup de ses oeuvres, placera son nom dans l'histoire à côté de Voltaire, le défenseur de Calas et son compagnon d'infortune. Au milieu des mensonges et de la corruption de la Troisième République, au milieu de la trahison sous maints égards des soi-disant démocrates vis-à-vis des traditions de la grande Révolution française, la figure significative de Zola se dresse comme modèle du bourgeois démocrate courageux et convaincu qui, à cause des revendications socialistes du prolétariat, et même s'il ne comprit pas la nature du socialisme, ne put jamais être détourné de la défense de la démocratie. (p. 104)

Cette conclusion est la contradiction parfaite de celle d'Euvrard pour qui l'écrivain l'emporte d'emblée sur l'homme, "petit bourgeois timide", qui n'a pu qu'à la fin de sa vie se hisser au niveau de son oeuvre:

Il est à l'honneur de Zola, dont l'oeuvre postérieure est tout entière en retrait sur Germinal, qu'il ait su, publiquement, lors de l'Affaire Dreyfus, se montrer à la hauteur de son oeuvre la plus haute.⁴⁵

La conclusion de Lukacs est celle même d'Engels. Euvrard avait-il lu les commentaires de Marx et Engels? On peut en douter, car autrement il aurait cherché à concilier son appré-

45. Michel Euvrard, op. cit., p. 68.

ciation de Zola avec celle des fondateurs du marxisme, contemporains de l'écrivain, ou du moins se serait situé par rapport à eux. Ainsi, pour celui qui est familier avec les remarques de Marx et Engels sur Balzac, l'étude d'Euvrard fait figure d'espèce de parodie involontaire puisqu'il entend démontrer que chez Zola il y a eu "victoire du réalisme" sur ses propres préjugés politiques; il le fait donc par le même type d'analyse qu'Engels faisait de Balzac, sans vraisemblablement connaître celle-ci et en prenant le contrepied d'Engels pour qui Balzac était "un maître du réalisme infiniment plus grand que tous les Zola passés, présents et à venir"⁴⁶. Et pourtant les commentaires de Marx et Engels étaient facilement disponibles dans l'édition de Jean Fréville. On sait que Parti pris connaissait le recueil de Fréville puisqu'à peine deux mois avant cet article sur Zola, Patrick Straram s'écriait: "Jamais peut-être ne fallut-il plus recommander à tous de relire certains textes de Lénine Sur la littérature et l'art (comme d'ailleurs certain Gauchisme, maladie infantile du communisme...)"⁴⁷. Il est impossible de connaître le recueil des textes de Lénine sans connaître celui de Marx et Engels. La recommandation de Straram, vraisemblablement, ne sera pas suivie, du moins pas par le critique littéraire attitré de la revue.

46. F. Engels, op. cit. p. 318.

47. P. Straram, Interprétations de la vie quotidienne, III, 5, déc. 1965, p. 65.

Nous avons déjà eu l'occasion de citer l'article suivant d'Euvrard, Pour situer Les choses⁴⁸, lorsque nous avons parlé du problème de la contestation comme partie intégrale de la société bourgeoise⁴⁹. En effet, en guise d'introduction au roman de Georges Pérec, Euvrard s'interroge sur l'efficacité de l'écrivain révolutionnaire. Déjà, dans son premier article sur Cayrol, Euvrard s'était penché sur ces questions de technique romanesque. Mais il s'agissait alors de dégager le sens littéraire et social d'un procédé narratif (le roman parlé) qui devenait un thème significatif essentiellement dialectique, le thème de la parole. En présentant Les choses, Euvrard ne s'intéresse pas aux significations littéraires possibles d'une technique narrative: il réfléchit sur les moyens de composition romanesque qui empêcheraient l'écrivain d'être récupéré, rapidement et sournoisement, par l'ordre qu'il entend renverser. La question est fondamentale pour des intellectuels révolutionnaires et Euvrard est vraisemblablement un des seuls partipristes qui se la soit posée dans toute son acuité. Dans une société composée d'individus convaincus de leur individualisme sans nuances, où même le pauvre se conçoit comme un riche en puissance, la contestation semble impossible. L'artiste, le plus individualiste des êtres, n'a aucun effet collectif car on s'attend justement qu'il soit archi-individualiste et scandaleux. Il est facilement assimilable. En littérature, même les grands écrivains contemporains n'ont pu surmonter cette contradiction:

48. III, 8, mars 1966, p. 63-65.

49. Cf. supra, p. 166ss.

Roger Vailland, peut-être avec Aragon le grand romancier contemporain le plus soucieux d'efficacité, utilise dans ses romans toutes les ressources du roman d'analyse et du roman réaliste traditionnels, analyse et réalisme que viennent éclairer certains thèmes personnels aux vertus révélatrices comme ceux du jeu et du libertinage, pour explorer et dénoncer "la relation quotidienne des hommes avec les biens en général, et par extension, des hommes avec les autres hommes, dans une société productrice pour le marché".

Mais si claire que soit l'analyse, si ouvertement et volontairement didactiques que soient les intentions de Vailland, elles n'ont pas été comprises; ou l'on n'a pas voulu les comprendre dans la mesure même où elles étaient proclamées.⁵⁰

Il s'agit là pour Euvrard d'un cul-de-sac insurmontable tant que l'écrivain n'aura pas trouvé le moyen de tenir le lecteur à distance: à distance de l'auteur; mais à distance aussi du plaisir qu'il a à se retrouver dans une oeuvre, même sous forme mythologique, ou à s'y projeter. Euvrard n'emploie pas le mot "distance" comme tel (il parle d'absence), ni distanciation, et il n'y a aucune façon de savoir s'il pensait à Brecht. Ces réflexions lui viennent à la lecture du roman de Pérec. L'oeuvre est froide, objective, les personnages sont sans intériorité, décrits de l'extérieur et définis exclusivement par les choses, choses qu'ils possèdent, choses qu'ils font, choses qu'ils désirent. Les protagonistes sont de jeunes Français des années 60, gauchistes bien-pensants, délurés et à la mode: ils renvoient au lecteur un reflet de lui-même qu'il ne veut à aucun prix accepter:

Tout est reconnaissable dans Les choses, mais l'on n'éprouve aucun plaisir à reconnaître, à se reconnaître; ce plaisir

* Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, Idées, Gallimard, 1966. (Note d'Euvrard)

50. Michel Euvrard, Pour situer Les choses, op.cit., p. 64.

bête, nimbé d'un brouillard sentimental. On voudrait ne pas se reconnaître, on a peur de se reconnaître toujours davantage, ce serait se reconnaître anonyme, dépersonnalisé, sans qualités.

L'auteur était donc tellement "absent", l'histoire et les personnages à ce point inexistants, pour que le livre renvoie au lecteur sa propre image et qu'il en soit horrifié; pour qu'ayant fini de lire Les Choses, il décide de ne plus ressembler à Jérôme ou à Sylvie... il s'agit de faire en sorte, de vivre en sorte que cela ne lui arrive pas.⁵¹

La réflexion est intéressante. On aurait souhaité, toutefois, qu'elle soit prolongée. La prise de conscience provoquée par la lecture du roman, après tout, n'est pas univoque. Le lecteur pourrait théoriquement décider de lutter contre la dépersonnalisation de sa vie en se tournant du côté de la religion, par exemple, sous une forme ou une autre⁵². Euvrard ne précise pas comment une telle vision romanesque ou un tel procédé narratif pourraient servir, dans un autre contexte et dans les mains d'un autre écrivain, à des fins révolutionnaires. Le lecteur est renvoyé à lui-même, à son propre vide intérieur, par la lecture des Choses. Mais ce vide une fois constaté, l'engagement et à plus forte raison l'engagement révolutionnaire ne peut venir qu'à la suite d'une espèce de saut existentiel ou d'une médiation quelconque, dont Euvrard ne souffle mot. Car s'il s'agit de détruire l'inconscience du lecteur pour lui donner une conscience malheureuse, le jeu ne vaut pas tellement la chandelle. Le bourgeois est par définition celui qui a une conscience malheureuse. Dans l'optique de Parti pris, il faudrait lui donner une conscience, non pas de sa propre nullité, mais des

51. Ibid., p. 65. Souligné dans le texte.

52. Ce sera la voie suivie par un certain nombre de partipristes après la disparition de la revue.

injustices qui l'entourent dont il est complice et contre lesquelles il peut quelque chose: une conscience révolutionnaire. En somme, Euvrard pose des questions extrêmement pertinentes mais qui tombent à plat; elles sont académiques, aucunement enracinées en milieu québécois. Il s'identifie trop facilement à chacun des gestes de ces jeunes Français; il reconnaît leur appartement, leurs amis, les films qu'ils voient, les revues qu'ils lisent, leur désenchantement:

Quand de Gaulle fit la paix et resta au pouvoir, Jérôme et Sylvie se sentirent démobilisés, floués - nous en étions tous là - et comme ils eurent alors des difficultés professionnelles, rien ne les retenait en France, ils acceptent ⁵³ des postes d'enseignants en Tunisie: je suis au Canada.

"Nous en étions tous là...Je suis au Canada..." Combien significatif est ce "nous". Au Québec, il y avait d'autres raisons d'être "floué". Euvrard est au Canada (mais Montréal est-il au Canada pour un partipriste...?) par désœuvrement, par déception, parce qu'on ne peut plus vivre en France. Encore ici, le lecteur sent péniblement à quel point Euvrard est étranger au Québec. Coïncidence ironique, l'article qui précède immédiatement celui-ci et qui lui fait face se termine par les mots suivants: "Jacques Berque l'avait dit à l'Université de Montréal en 1965: il n'y a pas de pays colonisés, il n'y a que quelques pays sous-analysés"⁵⁴. Il aurait été normal, il nous semble, que Parti pris fasse la critique d'oeuvres québécoises ou, du moins, critique des oeuvres françaises d'un point de vue québécois.

53. Ibid., p. 65.

54. Gérald Godin, Le rapport Bélanger, III, 8, mars 1966, p.62.

Lorsque Michel Euvrard passe finalement en Amérique, c'est pour se rendre directement à New York, attiré, comme tellement de Français, par la littérature américaine. "Beat", battus et béats⁵⁵ dégage les raisons du succès de On the Road de Kerouac, analyse rapidement le phénomène de la "génération beat" aux Etats-Unis et précise certains traits de l'identité américaine: la préoccupation de l'identité nationale et le mythe de l'Ouest (de l'espace et du mouvement) qui empêche de vivre l'Amérique réelle. Euvrard prolonge cette réflexion avec la présentation de quatre romans américains dans son dernier article: (Sur)vivre aux U.S.A.⁵⁶. Ces romans, lus par hasard, présentent des héros qui se ressemblent beaucoup: convergence significative. Ces protagonistes négatifs semblent à Euvrard beaucoup plus représentatifs que le héros de Kerouac, Sal Paradise:

Il y a beaucoup plus de chances que nous soyons des Peter Hatten, des Jack Bolling, des Jacob Horner ou des Todd Andrews que des Sal Paradise; notre "étrangeté" est davantage susceptible de prendre la forme négative, torturée, mutilante de la leur que la forme positive, conquérante, enthousiaste de celle de Sal - qui n'est d'ailleurs à mon sens qu'une rêverie compensatoire (et comme telle significative et pleine d'enseignements). Aussi ces romans nous concernent-ils: ils nous tendent un miroir non déformant, ni rose ni bleu; un miroir qui est en même temps, comme tout miroir, un mur, un obstacle. Nécessaire, puis à franchir. A travers le miroir rendez-vous au-delà.⁵⁷

Mais représentatifs de qui? Le "nous" qui, selon Euvrard, ressemble à ces héros indécis, coupés de la vie, isolés, véritablement absurdes, est-il un "nous" québécois? Il est

55. III, 9, avril 1966, p. 65-68.

56. III, 10, mai 1966, p. 61-66.

57. Ibid., p. 66.

permis d'en douter. Il s'agit du même "nous" qui se sentait "floué" à la lecture des Choses de Pérec. Comme ces jeunes Américains, ce "nous" ne voit aucune solution politique à sa dérive. Une phrase d'Euvrard est d'ailleurs très claire à cet égard: "Enfin, puisqu'il serait utopique de la part d'écrivains américains de proposer une solution politique aux difficultés de leurs personnages américains, c'est l'honneur de ces romans et de leurs auteurs que de laisser finalement le lecteur en face de lui-même"⁵⁸. Mais l'existence même de Parti pris était l'expression de la conviction qu'au Québec il existait une solution politique à l'aliénation. Le lecteur de Parti pris risquait donc beaucoup plus de se reconnaître dans *Sal Paradise* (du moins dans son enthousiasme) que dans ces héros absurdes, et dans l'oeuvre de Kerouac (du moins dans sa dimension conquérante) que dans cette littérature d'attente. Ce qu'Euvrard apprécie finalement dans ces quatre romans américains, c'est la similitude avec l'oeuvre de Cayrol: le désabusement lucide, la littérature comme forme d'attente.

La collaboration de Michel Euvrard à Parti pris soulève un certain nombre de problèmes, ainsi que nous l'avons constaté. Bien que ses articles s'insèrent assez bien dans le projet partipriste de critique de ce qui existe et rejoignent ainsi une certaine thématique de la revue (la parole, la dépossession, la révolution, la recherche d'une identité),

58. Ibid. p. 65.

cette parenté n'est pas tellement profonde car ses articles ne semblent guère avoir de fondement idéologique précis. La raison - et il s'agit là du problème fondamental de sa participation - est qu'il ne se sent aucune appartenance québécoise. Non seulement il ne peut pas se pencher sur des oeuvres québécoises: il ne peut pas davantage se référer à un contexte où à des situations d'ici. De la sorte, même s'il provoque un certain nombre d'interrogations fort pertinentes, elles sont toujours légèrement irréelles car elles sont désincarnées, ou plutôt incarnées essentiellement ailleurs. Lorsque, à d'autres moments dans Parti pris, on parle de Fanon, de Memmi ou de Che Guevara, le rédacteur fait constamment la relation avec le Québec ou tente du moins de montrer que son intérêt pour l'Afrique ou le Cuba est en réponse à une interrogation québécoise. Tel n'est pas le cas avec Euvrard. Lorsqu'il parle de dépossession, il s'agit de la dépossession de Français désœuvrés; lorsqu'il parle d'inconscience, il s'agit du vide intérieur de jeunes bourgeois français; lorsqu'il parle de Kerouac, c'est comme s'il ne vivait pas lui-même en Amérique. Le lecteur de Parti pris souhaitait sans doute un autre type de rencontres avec les auteurs. Il ne sera donc pas surpris lorsque Michel Euvrard sera remplacé par Raoul Duguay.

C- Raoul Duguay.

Raoul Duguay devient critique littéraire de Parti pris au premier numéro du volume IV. Son entrée à la revue

est officiellement annoncée à la fin de l'éditorial. Détail significatif: après l'aventure Michel Euvrard, la revue manifeste clairement ses intentions. Son critique littéraire sera titulaire d'une chronique qui s'intitule Littérature québécoise. Il s'agit à la fois d'un titre et d'un programme. Il est à remarquer aussi qu'à partir de la quatrième année, Parti pris passe aux numéros doubles (ou même quadruples), de sorte que du volume IV, numéro 1 au volume V, numéro 2-3 inclusivement, Raoul Duguay ne publie que sept articles, même si sa collaboration est d'une régularité exemplaire.

Son entrée à la revue est fracassante. Sa première phrase ("Dès lors, toute écriture digne de ce nom révolutionne un monde culturel donné"⁵⁹) est d'une teneur toute théâtrale⁶⁰. Raoul Duguay, il ne faut pas l'oublier, est poète. Il quittera d'ailleurs la revue après un an pour se consacrer plus entièrement à son oeuvre. C'est donc dire qu'il pratique surtout une critique d'artiste, enthousiaste et fortement imagée, qui nous en apprend souvent beaucoup plus sur lui que sur l'oeuvre, prétexte à son discours.

Son premier article est divisé en quatre parties d'inégale longueur dont la première est intitulée Attitude critique. Elle constitue un exposé théorique de l'oeuvre et de son dévoilement critique. Duguay, dans un style passionné

59. Raoul Duguay, Littérature québécoise, IV, 1 sept-oct. 1966, p. 94. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

60. Théâtrale au sens où Racine, par exemple, nous plonge d'emblée dans son univers en commençant sa pièce par un "Oui" (Andromaque, Iphigénie, Athalie) ou un "Quoi!" (Britannicus).

et pittoresque, y énonce une série de propositions qui peuvent se résumer ainsi:

1) Toute écriture est action: "Toute écriture est un geste, un faire (poïen), un acte qui fomenté ET une réflexion, une action intérieure, ET une application médiate ou immédiate de cette réflexion" (p. 94).

2) Toute écriture doit être critique, car cette réflexion vise "à instaurer de nouvelles valeurs...à approfondir et renouveler le sens de la vie"(p. 94). L'attitude critique "sied beaucoup plus à l'artiste lui-même qu'au chroniqueur" (p. 95).

3) Toute écriture prend parti: "On écrit pour et contre... pour la liberté, pour la dignité, pour la vie [et contre] un réel qui n'est pas à la mesure du désir"(p. 95).

4) Toute oeuvre doit être efficace "ET dans la réinvention du langage poétique ou romanesque ou autre ET dans la réinvention du QUEBEC et du monde entier"(p. 96).

5) Toute écriture est révolutionnaire: "Toute écriture digne de ce nom révolutionne un monde culturel donné. Révolution d'ailleurs polyvalente: anthropologique, politique, esthétique, éthique"(p. 94).

Et Duguay conclut:

En ces temps-ci, il nous faut une littérature de cascadeurs. Mais signifiante. IL faut opposer l'extrême aliénation du passé à l'extrême libération de l'avenir pour qu'aujourd'hui ait un sens qui nous appartienne. Et il est fort possible que la véritable révolution ici se fasse par les poètes. TOUS les poètes. Les artistes. (p. 96)

Une telle conception de l'oeuvre entraîne forcément une pratique particulière de la critique littéraire. Duguay

ne précise pas vraiment sa méthode, sauf par la négative: il laisse "aux journalistes" tout ce qui est critique subjective, psychologique ou critique d'humeur; la biographie est "utile mais secondaire"; "l'essentiel c'est l'oeuvre" (p. 96). Il se reconnaît toutefois un but précis qui constitue en quelque sorte sa méthode d'analyse:

Critiquer une oeuvre, c'est donc (sommairement ceci n'est pas un essai) rechercher les axes et pivots de ses convergences esthétiques et idéologiques. C'est tenter d'en dégager les structures thématiques et leurs incidences directes ou indirectes dans le monde culturel contemporain. (...) C'est tenter de savoir comment un homme qui écrit au QUEBEC (car c'est de l'écriture québécoise qu'il sera question ici) comment un écrivain d'ici peut être nécessaire ici... (p. 95) En résumé: toute oeuvre qui ne dégage pas un éventail de significations utiles à la conscience québécoise, toute poéticaille fantaisiste (on n'écrit pas pour s'amuser) romantique, sentimentaliste, orthodoxe et statique i.e. en dehors de la présentation d'une nouvelle vie pour le corps et pour l'esprit, en dehors de l'élucidation des mythes, en dehors du renouvellement des formes scripturales, se verra l'objet d'une destruction ou par la parole ou par le silence. (p. 96)

Un texte du genre a quelque chose de réjouissant. Déclamatoire, intempestif, coloré, il assomme le lecteur mais le projette aussi en terrain familier. L'abonné de la revue se reconnaît en pays partipriste, non seulement pour ce qui est du verbe mais aussi pour l'esprit. En effet, l'article de Duguay est tout à fait dans la rhétorique des sources idéologiques de la revue et dans la visée de son projet révolutionnaire. Il n'y a pas à se tromper: l'accent est mis sur l'engagement de l'écrivain et sur l'efficacité littéraire et politique de l'écriture. L'écrivain participe pleinement à la lutte idéologique puisqu'il a pour mission de démasquer les anciennes valeurs et de travailler à l'instauration

des nouvelles. Le critique l'épaula dans ce travail et retrouve justement, en termes sartriens, sa dimension critique: il doit juger, appuyer ou condamner.

Ce texte, toutefois, fait problème. Tout d'abord au niveau de l'expression. Il s'agit d'une rhétorique révolutionnaire enflammée mais somme toute assez superficielle. Superficialité d'une évidence assez pénible aujourd'hui, même si elle l'était peut-être moins à l'époque de Parti pris. Nous avons dégagé certaines propositions cohérentes du texte mais celui-ci ne les livre pas facilement. La phrase de Duguay est quelquefois boursouflée, amphigourique, ou insensée. Lorsqu'on trouve, par exemple, (et ce n'est pas un cas isolé) une phrase du genre de celle-ci au sein d'un paragraphe:

Toute écriture est diction et par là témoigne de la positivité de l'homme et de son monde, de l'acquiescement à la réalité actuelle de l'amour de la vie ou contradiction, et par là, dévoile la négativité des idéologies et comportements humains, le malheur de l'homme et ses aberrations multiples. (p. 94)

c'est tout le paragraphe qui est contaminé. Le lecteur décroche, du moins le temps de s'essuyer la poudre des yeux. Parti pris est une revue de combat, non seulement d'analyse, et on s'attend à trouver de l'ardeur et du feu. Mais une telle rhétorique semble par moments sans substance: elle convainc si le lecteur est chauffé à blanc et aussi longtemps qu'il l'est, mais aussitôt que le soufflet cesse de fonctionner, il n'y a rien pour entretenir la flamme. Duguay, pourtant, devait laisser la critique d'humeur aux journalistes.

Le style, donc, risque de nuire dans la critique littéraire que pratique Duguay. Mais il y a aussi un certain

contenu qui soulève des questions. Il est normal que le critique littéraire de la revue cherche à dégager l'utilité - en dernière analyse - d'un écrivain québécois dans la réinvention de valeurs québécoises. Brochu pensait le faire, par exemple, par l'étude littéraire d'oeuvres aussi diverses que celles d'Yves Thériault ou de Philippe Aubert de Gaspé. Cette étude nourrirait la réflexion socio-politique. Mais lorsque la critique est définie comme un effort pour dégager la nécessité d'un écrivain au Québec, le lecteur reste songeur. Il semble y avoir là certains échos de la théorie soviétique de l'art social qui inquiètent. Cette nécessité est évidemment entendue par Duguay dans son sens le plus large: il précise par exemple que pour lui "le renouvellement des formes scripturales" est de toute première importance pour l'élargissement de la conscience québécoise. Et l'on sait que Duguay lui-même à cette époque déclamait et chantait une poésie aux formes complexes et difficiles dans des spectacles qui heurtaient tous les sens. Il n'a rien d'un réaliste banal et la nécessité d'un écrivain ne saurait être pour lui une simple nécessité politique. Mais c'est seulement dans le détail de ses critiques que nous pourrions voir comment il entend appliquer ce critère ambigu. Par ailleurs, si l'on scrute attentivement les propositions de Duguay, on voit qu'il s'en dégage une espèce de messianisme problématique. La "véritable" révolution se fera peut-être par les poètes...; "approfondir et renouveler le sens de la vie"...; toute bonne écriture révolutionne un monde "culturel"... De quelle révolution s'agit-il? Il

semble s'opérer un glissement chez Duguay vers un utopisme vapoureux propre à la contre-culture des années soixante. C'est sa pratique qui devra nous préciser ses positions.

A la suite de ces notes qui constituent son Attitude critique, Duguay signale le bon travail des éditions Esterel et rend brièvement compte de Mon petit monde à trois pattes de Robert Lorrain. Le bilan des éditions Esterel après un an d'existence est de neuf auteurs, quatorze recueils de poèmes et un roman: "L'Esterel mène à la fois une action quantitative (15 livres en un an, c'est assez révolutionnaire) et qualitative dans les éditions de poésie québécoise (il n'y a pas de pures pertes dans les auteurs cités, donc une certaine rigueur préside dans la sélection des oeuvres)" (p. 97). Il s'agit là de toute évidence d'un travail nécessaire qui doit être encouragé. Face au livre de Robert Lorrain, toutefois, Duguay est très dur. L'oeuvre lui semble contestataire, mais ratée au niveau du style. Il faut donc la détruire:

Un refus total des règles dans un délire verbal heureux de ne pas savoir où il va pour préconiser une révolution qui n'est qu'anarchie inutile. Manque total de cohérence. Profusion de néologismes impertinents et soufflés. (...) Cette débauche verbale qui prétend inventer un nouveau rythme nous laisse croire que Lorrain fut incarcéré durant 20 ans au cloître et qu'il eut mieux valu pour lui d'y rester. Question d'apprendre à écrire. (p. 101)

Mais l'essentiel de ce premier article est consacré au poète Gilbert Langevin et c'est par l'étude sommaire de son oeuvre que Duguay entreprend l'application immédiate de ses théories littéraires et critiques. L'analyse est nettement divisée en quatre parties: aperçu biographique, vocabulaire,

thématique, écriture formelle. Ce découpage pourrait être considéré comme la méthode critique de Duguay, puisqu'il l'appliquera plus ou moins par la suite. Avec peu de rigueur toutefois, amputée le plus souvent d'une partie ou l'autre, et jamais avec autant de netteté jusqu'ici. Les détails biographiques sur Langevin, vraisemblablement recueillis à la suite d'une interview, donnent la série des oeuvres et un aperçu du travail d'animation du poète: "somme toute, voici un poète actif et efficace dont on a sous-estimé la nécessité" (p. 97). Viennent ensuite les influences, véritable pot-pourri de toutes les lectures de Langevin, de Saint-Augustin et Duns Scot, à "Gabriel Marcel, Emmanuel Mounier, Jaspers, Nédoncelle, Berdiaev, Kierkegaard, Sartre, Max Stirner..." (p. 97), pour ne parler que des philosophes. Et Duguay déclare le plus sérieusement du monde: "on distingue dans l'influence de ces penseurs, des attitudes fraternaliste, personnaliste, spiritualiste, existentialiste et naturaliste" (p. 97)⁶¹. L'étude du vocabulaire accentue la tendance marquée au néologisme ("poéscope, poérifique, poégramme, poégraphie, poèse, poétude, poéglise"--p. 97), signe de la poésie conçue comme "activité polysignifiante" et indication que Langevin cherche une parole personnelle et refuse le vocabulaire imposé. L'aperçu des thèmes révèle une thématique

61. Il serait peut-être utile de préciser que Raoul Duguay est licencié en philosophie. Il prendra un plaisir agaçant à étaler ses connaissances en ce domaine. Celles-ci, toutefois, nous semblent essentiellement axées sur la philosophie chrétienne et graviter autour de Paul Ricoeur. Formation typique pour l'époque, sans doute, mais qui dans son cas ne semble pas avoir été complétée par des lectures qui l'auraient mieux préparé à devenir collaborateur d'une revue marxiste-léniniste.

complexe, essentiellement antinomique. Ce qui semble surtout attirer Duguay c'est la tendance au bilan progressif chez Langevin et la démarche dialectique (Duguay n'emploie pas le mot comme tel) des recueils, surtout du dernier, Un peu plus d'ombre au dos de la falaise. Cette poésie est noire et agonisante, mais constamment ouverte sur l'espoir. Les quelques remarques de Duguay sur la forme, finalement, sont le plus souvent d'une banalité désarmante, dignes d'un travail d'écolier. A titre d'exemple:

L'inversion, rappel de l'écriture médiévale, permet avec assez de pertinence de varier les rythmes... (...) Enfin pour donner plus d'intensité et plus de vivacité à sa rythmique, Langevin a recours à la répétition et à l'énumération. (p.100)

Le style de Duguay n'est guère analytique. Il procède le plus souvent par touches impressionnistes et plutôt que d'expliquer, préfère juxtaposer et accumuler les épithètes et les impressions. Critique d'artiste, vivante et pétillante, mais pleine de ratés aussi. "Poésie de bohème poésie prolétarienne, où la laideur et le rêve..." (p. 98) s'écrit Duguay, mais le lecteur de Parti pris cherche avec difficulté à faire la coordination de "bohème" et "prolétarienne", réalités qui lui semblent contradictoires. La dernière phrase du texte, surtout, est une perle d'ambiguïté dans une revue marxiste:

Gilbert Langevin est l'un des poètes les plus importants du Québec. Les oeuvres prochaines le prouveront. C'est un humaniste nécessaire. (p. 101)

Sous la plume d'un marxiste rigoureux, le terme "humaniste" est clair. La phrase voudrait dire: "bien qu'il soit humaniste, Langevin est tout de même nécessaire dans le contexte

québécois actuel". Avec Duguay, toutefois, on ne sait pas. Replacé dans le contexte de l'ensemble de l'article, le mot pour lui ne prend aucune nuance péjorative.

Cette tendance à pratiquer un style délirant et forcément peu critique s'épanouit pleinement dans son deuxième article, et d'autant mieux que Duguay se sent en pleine crise d'enthousiasme devant le premier chef-d'oeuvre de notre littérature: L'avalée des avalés. A certains moments, Littérature québécoise: L'avalée des avalés ou l'avaleuse des avaleurs!⁶² est tout simplement incompréhensible:

Il y a un volontarisme absolu fondé sur une subjectivité transcendante (cf. Husserl) et coïncidant avec un rationalisme pur (plus pur que celui de Descartes) et avec un idéalisme plus puissant et plus incarné que ceux de Kant et Hegel, bref, un volontarisme existentialiste. Voilà. Volontarisme physique et métaphysique. Tout ceci enraciné dans une philosophie de l'inoubliable (mémoire) et du délire verbal et gestuel (imagination). L'apothéose de l'enfance et son triomphe sur "l'adulterie". Fini les grands mots. (p. 116)

Voilà, en effet, le pavé de l'ours. Le roman se trouve noyé dans un jargon pédant et superficiel et écrasé sous le poids des références. Il se peut fort bien que même Duguay ne se prenne pas au sérieux: les cris "Voilà" et "Finis les grands mots" sembleraient l'indiquer. Mais davantage que des bribes d'humour dont la fonction serait de démystifier ce délire verbal, ces cris sont ceux d'un homme qui s'acquitte d'une tâche difficile mais qui lui semble nécessaire: convoquer au procès du roman l'ensemble de la culture occidentale.

62. IV, 3-4, nov.-déc. 1966, p. 114-120. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références données entre parenthèses dans le texte.

D'ailleurs l'article se termine sur une tirade du même genre, cette fois sans charnières respiratoires:

Je retiens donc comme valeur essentielle de cette oeuvre, ce pouvoir qu'elle a, par son insistance sur l'axiologie création-volonté-liberté-possession, de me situer dans une relation internationale et universelle avec le monde entier, de valoriser l'infinitude de l'homme (Ricoeur) dans sa dimension polysémique, de démystifier à la manière de Freud, Nietzsche, et Marx, la société en proie à la crainte, au besoin de consolation et de sécurité, de démasquer la notion de culpabilité inscrite au coeur de l'homme et fondée sur une apologie de la faiblesse ainsi que l'aliénation de l'être par l'argent. Je retiens que l'homme est créateur de son existence (Sartre). (p. 120)

Il eut mieux valu retenir de Sartre que le premier devoir de l'écrivain et du critique est à l'égard des mots qu'il emploie.

Duguay parvient malgré tout à dégager certains aspects fort pertinents du roman. Son étude du vocabulaire le conduit à la conclusion surprenante que des "considérations statistiques [sont] révélatrices de la qualité du roman"(p. 115), comme si le fait de parler dix langues, nommer tous les pays du globe, toutes les activités humaines (de la musique à la taxidermie en passant par la trigonométrie et la médecine), douze espaces québécois, plusieurs personnages bibliques et mythologiques et de citer quatorze fois Nelligan était un critère sûr de qualité. Ce que Duguay semble dire, en fait, est que le vocabulaire complexe et diversifié du roman est une réalité importante de celui-ci, impliquant une sorte de volonté totalisante. Duguay s'interroge ensuite sur le sens du titre; il insiste sur le thème de la destruction et sur ce qu'il appelle l'axiologie possession-volonté-liberté-crée-tion. Le roman se livre à une critique destructrice de la

religion, de la famille et de la société:

La page 160 contient sensiblement tous les éléments ci-haut décrits: "Qui n'est pas avalé par un évêque, un général, un juge, un roi, et un riche?" Nous sommes donc avalés par la guerre, par la justice, par la religion, par le capitalisme. Il faudra dès lors "tout détruire, tout soumettre". (p. 119)

Par ailleurs Bérénice est l'incarnation même de la création et de la liberté. Pour Duguay, le langage bérénicien fonde tout le reste. "en bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir", dit la protagoniste de Ducharme, et Duguay ajoute: "Ce qui recouvre les thèmes de possession, de volonté et de liberté"(p. 120). Sur la forme du roman, par contre, le critique partipriste ne peut rien dire:

Je n'ai pas parlé ici de la forme du roman. Mais elle est aussi révolutionnaire que son contenu. Hélas, une étude de cette révolution nécessiterait plus d'espace que ce dont nous disposons...(p. 119)

Si l'on en juge par ses remarques sur la forme de la poésie de Langevin, par contre, le lecteur de la revue ne perd rien à cette lacune.

L'avalée des avalés signale pour Duguay la naissance de la littérature québécoise. Son enthousiasme débordant, sans être partagé, peut être compris. Le poète est émerveillé par la fécondité verbale du romancier et le partipriste croit retrouver dans l'oeuvre une thématique à la fois négative et positive qui s'apparente sans doute pour lui à celle de Parti pris.

Les prochains articles de Duguay sont beaucoup plus sobres mais aussi beaucoup moins ambitieux. Littérature québécoise: Gérald Godin ou du langage aliéné bourgeois au

langage aliéné prolétaire⁶³ est une étude rétrospective des quatre recueils de Godin pour dégager "l'importance du passage d'une langue médiévale à la langue jouale"(p. 95). Il est significatif que l'article soit précédé de quelques citations sur le joul tirées de Parti pris, janvier 1965. En effet, Duguay n'apporte rien de neuf; à l'aide d'exemples tirés de l'oeuvre de Godin, il répète ce qui a déjà été dit dans la revue sur le sens du joul: langue de l'aliénation coloniale, laide mais vraie, dont l'utilisation est essentiellement critique:

Bref, la poésie dépoétisée de Godin n'est pas reposante, ni esthétique à tout casser, mais elle rejoint l'évidence de la vérité, de la "truie vérité". Ce n'est pas une poésie qu'il faudrait enseigner à nos enfants, mais aux politiciens, aux curés, pour qu'ils en comprennent le sens critique, créateur, parce que critique. C'est la poésie faite par le peuple, la poésie de la violence du cri, la poésie qui réclame la liberté et l'appartenance au pays. (p. 99)

A la réserve près que cette forme d'écriture n'est pas de la "poésie faite par le peuple" mais celle d'un écrivain, d'un privilégié qui accepte et pratique le déclassement, cette appréciation est celle qui était élaborée dans la revue deux ans auparavant. Duguay fait aussi quelques remarques sur la thématique de Godin car pour lui il y a aussi aliénation dans les thèmes, mais cette partie de son étude est trop sommaire et peu convaincante. L'article se termine avec une invitation à lire Clémence Desrochers, elle aussi écrivain-maison et poète de la quotidienneté aliénante:

63. IV, 5-6, janv.-fév.1967, p. 95-99. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

Pour une cure de vérité banale, naïve, comme l'est celle de la ménagère, pour un spectacle d'humour critique, pour un panorama synthétique des aliénantes quotidiennetés, pour l'amour du pays, lire absolument Le monde sont drôles. Qui raconte des choses pas toujours drôles. (p.99)

Autre publication-maison aussi que celle de Berthio dont Duguay fait le compte rendu le mois suivant⁶⁴. Compte rendu banal, difficile à justifier au sein d'une chronique sur la littérature et qui indique un essoufflement précoce du critique littéraire. L'article n'est que la table des matières du recueil, avec quelques remarques élémentaires et une appréciation assez surprenante. Pour Duguay, "ce livre est sans doute... le meilleur que Parti pris ait publié. Le plus direct aussi dans son intention politique"(p. 93). Que l'intention politique de Berthio soit manifeste est une lapalissade: il fait de la caricature politique. Que le livre soit le meilleur des Editions Parti pris, après Major, Renaud, Ferron, Godin... est plus que discutable. Mais là où Duguay se fourvoie surtout, c'est quand il se prononce sur l'action révolutionnaire de Berthio:

C'est donc un véritable pamphlet que ce recueil de dessins de Berthio: c'est une sorte de manifeste figuratif, une sorte de suite d'images du statu quo politique d'ici et de maintenant. En ce sens Berthio est à la fois un révolutionnaire et un historien, l'un des plus fidèles à la conscience québécoise.(p. 95)

Il y eut peut-être une époque où la caricature avait un but profondément subversif, mais pour les lecteurs du Devoir

64. Littérature québécoise: Berthio: les cent (un) dessins du centenaire, IV, 7-8, mars-avril 1967, p. 93-95. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références seront données entre parenthèses dans le texte.

comme de tout autre quotidien, la caricature est simplement de l'ordre du commentaire politique, du même type que l'éditorial, l'humour en plus mais les nuances en moins. Il aurait été intéressant aussi que Duguay nous explique en quoi la caricature politique implique une fidélité à la "conscience québécoise"... A première vue du moins, l'oeuvre d'un Renaud, d'un Chamberland, d'un Ferron ou d'un Godin semble beaucoup plus près de la "conscience québécoise" qu'un recueil de caricatures sur des politiciens fantoches. La conclusion de Duguay est tout aussi surprenante:

Rire de la bêtise est un des moyens les plus efficaces de la détruire. La caricature est la manifestation d'une conscience existentielle du monde concret. (p. 95)

La deuxième phrase est une ineptie. La première nous semble indiquer une réflexion assez superficielle sur l'efficacité "révolutionnaire" de la caricature. Le ridicule ne tue pas, on le sait depuis longtemps. Pouvoir rire d'un personnage important, le surprendre dans des attitudes ridicules, c'est se l'approprier. Les dieux de l'Olympe sont démythifiés, le premier ministre devient "un p'tit gars du coin", un des nôtres qu'on aime bien voir occuper un poste si important, même s'il fait des gaffes à l'occasion. C'est tout le phénomène Duplessis. Et en admettant que la caricature politique détruise, elle ne détruit qu'un homme, qu'une politique. D'autres hommes et d'autres politiques de la même trempe sont en lice pour la succession. Le système n'est même pas ébranlé.

Le numéro quadruple du centrentenaire renferme deux articles de Duguay. Sa chronique régulière de nouveau

s'éloigne de la littérature comme telle pour donner le compte rendu d'une oeuvre de critique musicale. La violence créatrice de Varèse ouïe par Ouellette⁶⁵ présente une situation initiale assez intéressante: un critique, lui-même poète, interroge le livre d'un autre poète sur un musicien. Mais, de fait, l'article est un compte rendu et Duguay reste très près du texte de Ouellette qu'il admire beaucoup. Ses remarques s'organisent selon trois pôles: les éléments historiques et biographiques qui permettent de comprendre la musique de Varèse, le thème de la violence, la forme de cette musique. L'accent est surtout mis sur la violence et l'agressivité de l'oeuvre de Varèse, réponse à l'"agression caractéristique de l'ère technologique d'une civilisation urbaine et industrielle" (p. 210), et "arme critique contre la dégradation et instrument de libération totale"(p. 209). Plusieurs remarques de détail seraient à relever dans cette chronique. Duguay admire par exemple l'anarchisme de Varèse et le fait que celui-ci n'ait "jamais voulu s'engager politiquement dans un parti quel qu'il fut", voulant vivre en "totale liberté" (p. 211). Ou encore, il propose une conception de la révolution qui n'a rien de marxiste mais qui tient beaucoup de la contre-culture:

[Varèse] était le révolutionnaire par excellence en musique. Il le fut à un tel point qu'on peut le consi-

65. IV, 9-10-11-12, mai-août 1967, p. 208-214. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de ce même numéro et les références indiquées entre parenthèses dans le texte.

dérer comme le plus grand instaurateur de la révolution culturelle internationale, révolution qui définit un nouvel homme, l'homme cosmique et cosmopolite. (p. 212)

Une révolution culturelle qui ne passerait pas par l'économique est-elle possible dans une problématique marxiste? Quand le critique partipriste, par ailleurs, se sert d'une terminologie un peu plus près de concepts marxistes traditionnels, c'est d'une façon extrêmement confuse. Il parlera ainsi d'une "révolution de type dialectique, une révolution culturelle, socio-politique et économique" (p. 210), comme s'il existait des révolutions de type "non-dialectique" (quel est le sens de dialectique pour Duguay?) et comme si une révolution économique (mais pourquoi nommer l'économique en dernier lieu?) n'était pas globale.

Mais il ressort surtout de cet article que la notion d'internationalisme est capitale pour Duguay. On le devinait d'ailleurs déjà dans ses articles antérieurs. Il ne s'agit toutefois aucunement de l'internationalisme ouvrier. Duguay se félicite qu'un Québécois soit le premier à publier une oeuvre importante sur Varèse. Le livre de Ouellette "fait accéder le Québec à un niveau international" (p. 208). Il s'agit de toute évidence d'une internationale de la culture dont il est extrêmement important, pour Duguay, que le Québec fasse partie. Cette notion assez paradoxale trouve sa pleine expression dans le deuxième article que Duguay signe pour ce numéro spécial. Production, diffusion et enseignement des arts: pour une politique culturelle (p. 121-145) est une sorte d'enquête sur la situation des arts au Québec,

travail également partagé par Andrée Paul et Raoul Duguay. Le dossier lui-même est assez bien présenté. C'est l'introduction de deux pages qui nous intéresse: elle porte la marque de Duguay. Le ton est celui d'un manifeste: fracassant mais guère critique, mêlant allègrement toutes sortes de notions difficilement conciliables et tout à fait surprenantes dans une revue décolonisatrice et marxiste:

Le degré de culture d'une nation se mesure à la quantité et à la qualité de ses créateurs dans tous les domaines de l'expression de son être. (...) [Il faut faire du Québec] une nation cultivée digne d'entrer sur la scène internationale de l'art... en rajeunissant toutes les structures idéologiques qui président à l'élaboration des programmes de production d'oeuvres artistiques. Bref, il faut se mettre au diapason des recherches esthétiques internationales. Si l'Etat n'accroît pas sa participation en vue de favoriser l'épanouissement de l'homme québécois à travers son désir croissant de développer son degré de culture, celui-ci n'aura rien sur quoi fonder son identité. Et l'identité d'un peuple est la condition sine qua non de son apparition dans l'Histoire. (p. 121-122)

"Nation cultivée", "degré de culture"...: on ne peut guère trouver plus bourgeois comme conception, comme si la culture était une acquisition quelconque, tout à fait gratuite, étroitement limitée au domaine artistique et qui donnait la "dignité" de frayer avec d'autres. La culture pour Duguay devient la production artistique et plus encore un certain niveau de "recherches artistiques". Le monde est renversé sur la tête et c'est la culture (son degré) qui en vient à fonder l'identité. Duguay n'a certainement jamais lu Fanon - pour ne parler que de lui; autrement il ne pourrait se limiter à une conception aussi élitiste de la culture ou ignorer les liens

intimes qu'il y a entre les luttes de libération et la culture nationale qui, pour Fanon, se fondent réciproquement. Et il semble proprement aberrant, dans une revue qui se réclame du marxisme, de parler d'un "rajeunissement" en soi des structures idéologiques, comme si une telle chose était concevable ⁶⁶. La naïveté et le manque de rigueur de ce texte sont d'autant plus remarquables dans un numéro qui se distingue par ses articles substantiels et sérieux ⁶⁷.

Les deux dernières contributions de Raoul Duguay sont davantage de l'ordre de la critique littéraire. Littérature québécoise: David Sterne ⁶⁸ analyse le roman de Marie-Claire Blais. La lecture de Duguay est philosophique; il croit trouver dans Finitude et culpabilité de Paul Ricoeur "le code idéal pour déchiffrer les ambiguïtés [des] méditations philosophiques" ⁶⁹ de l'auteur. Son étude se situe donc au niveau des thèmes pour faire ressortir la noirceur de cet univers romanesque, mais aussi son esquisse d'une situation de liberté. L'exposé est sobre et abstrait et d'une lecture laborieuse: pensum, semble-t-il, dont Duguay se défait par une dernière phrase libératrice: "Quant à moi, je préfère

66. Pour un existentialiste sartrien, la dernière phrase citée est aussi contestable. Dans Réflexions sur la question juive (Paris, Gallimard, 1954, Coll. Idées, chap.3), Sartre établit bien que si les Juifs ont une identité, ils n'ont par ailleurs aucune historicité, celle-ci étant conférée par le fait d'"agir l'histoire".

67. Duguay parle de science et de cybernétique, mais en poète. Il s'agit peut-être là de la clef de son internationalisme: il est disciple de McLuhan.

68. V, 1, sept. 1967, p. 46-49.

69. Ibid., p. 46.

encore Ducharme. Au moins avec lui, on rit de sa mort de temps en temps"⁷⁰. Dans le numéro suivant, Duguay se penche rapidement sur Salut Galarneau de Jacques Godbout et Le grand Khan de Jean Basile⁷¹. Dans les deux cas, il est surtout sensible au langage et même, assez étroitement, au vocabulaire des romanciers. La présentation de Salut Galarneau est plus nuancée puisque Duguay note la dimension critique du roman (ses "cibles") et voit dans le protagoniste un personnage exemplaire dont l'entreprise est de "posséder son pays non seulement par les mots mais aussi par les choses"⁷². Cet article est tout à l'opposé de celui sur Marie-Claire Blais en ce qui concerne le style. Duguay adopte un ton gouailleur et populaire et un vocabulaire scatologique; il se met à sacrer:

J'ai un nostie de plaisir à lire...(...) Et puisqu'on parle couilles...(...) Comme c'est bien dit. J'en ai presque chié dans mes culottes...⁷³

Le tout se termine sur le cri:

J'ai faim pour un hot dog. Et je ne suis pas un critique littéraire. Salut Jonathan! Ostifie! J'parle pour manger.⁷⁴

"Je ne suis pas critique littéraire". Duguay aura tout de même fait semblant pendant plus d'un an. Sa contribution à la revue aura été souvent pittoresque, souvent surprenante, mais inégale et peu satisfaisante sur le plan de la

70. Ibid., p. 49.

71. V, 2-3, oct.-nov. 1967, p. 60-63.

72. Ibid., p. 61.

73. Ibid., p. 60, 61, 62.

74. Ibid., p. 63.

rigueur. Rapidement essoufflée aussi. Raoul Duguay qui, dès son premier article, rejetait la critique d'humeur, comme étant digne des journalistes, en aura été un praticien exemplaire.

D- Pierre Maheu.

Pierre Maheu est le dernier en date des critiques littéraires attitrés de la revue. Il tiendra la chronique Le Québec en mots dits du quatrième numéro du volume V jusqu'à la disparition de Parti pris après le numéro 8 du volume V. Maheu est le "directeur" de la revue ou plutôt son seul permanent. Son but unique, lorsqu'il assume la chronique littéraire, est de parler de tout texte littéraire ou autre, qui témoigne de la naissance verbale du nouveau Québec:

Je me fous de la littérature, si elle n'est que ce qu'on lit et rature aussitôt de son esprit, qu'un divertissement, qu'un formalisme. Il y a des choses dites qui changent celui qui les dit et celui qui les lit. C'est de cela que je parlerai ici: des mots dits qui nous changent et nous conduisent graduellement vers l'être québécois. Peu importe qu'il s'agisse de ce qu'on appelle d'ordinaire littérature, ou de journalisme, de radio ou de télévision, de dépliants ou de slogans. Tous les mots qui nous disent, les mots dits de notre québecité. Je ne viserai sûrement pas à parler de tout ce qui se publie ici. Mais je voudrais rendre compte de notre naissance verbale.⁷⁵

Maheu veut donc "rendre compte" du Québec qui parle (le "dit" dans le titre de sa chronique est verbe à l'indicatif présent) et ne prétend pas comme tel faire de la véritable critique

75. Ce qu'on lit et rature?, V, 4, janv. 1968, p. 48.

littéraire. Par-delà les années, il est fidèle à ce qu'il affirmait dès la première année de Parti pris, lorsqu'il rendait compte de La ville inhumaine. Il s'agissait alors de donner les raisons pour lesquelles Parti pris publiait certains livres, il s'agit maintenant de signaler l'importance de certains mots dits: Maheu n'entend pas davantage, dans cette chronique, "jouer les critiques littéraires"⁷⁶. On constate qu'il porte l'attention des lecteurs surtout sur des oeuvres qui expriment la difficile conquête de la liberté; Maheu met l'accent sur la genèse d'une nouvelle fierté québécoise. Le jeu de mots du titre avec lequel il coiffe sa collaboration ("le Québec en mots dit" c'est aussi le Québec "en maudit", sans doute...) ne semble donc pas tellement approprié car Maheu insiste très peu, dans l'ensemble, sur la colère, les frustrations ou les aliénations du Québec. L'aventure exaltante d'un Québec qui trouve les mots pour se dire constitue son propos. Ce sont les oeuvres de collaborateurs de la revue (Chamberland, Miron, Godin) ou d'écrivains assimilables, du moins en partie, à son entreprise (Ouellette), qui retiennent surtout son attention.

Son premier article retrace sommairement l'itinéraire et la thématique de L'Inavouable de Paul Chamberland. Le livre peut sembler une démission et un retour en arrière par rapport à L'Afficheur hurle, mais de fait, pour Maheu, il est

76. Le Québec en mots dit. Lettre à Chamberland, ibid., p. 43.

entreprise de catharsis, "livre exorcisme"⁷⁷ confession et objectivation libérante de toute une génération, acceptation de soi et de ses limites. "Nous sommes en sursis, dans le temps bloqué d'avant la révolution. Et il nous reste à nous demander que faire en attendant."⁷⁸ L'aveu de l'échec, la démystification des fantômes est pour Maheu la condition même du progrès et du changement. L'Inavouable est une espèce de point zéro (l'oeuvre a été écrite près de deux ans auparavant): Chamberland y a touché le fond du désespoir. L'Événement absolu réclamé dans L'Afficheur n'a pas eu lieu, mais le Québec change:

Notre malheur lui-même se relativise. Bientôt nous pourrions en rire. L'ignominie nous apparaît sous les traits de la tipoperie. Nous commençons à nous accepter, parce que nous commençons à changer.⁷⁹

Maturité ou désabusement? On ne reconnaît guère ici l'ardeur et l'intransigeance des débuts de Parti pris. Pour Maheu, il semble bien qu'au Québec le changement majeur doive maintenant être intérieur. La révolution n'est plus sociale et politique, elle est culturelle: il y a eu changement d'attitude au Québec, le passé est dépassé, il peut être considéré avec nostalgie, humour et condescendance. C'est l'attitude Ti-Pop, telle que Maheu l'exposait dans La cité 1966⁸⁰, et sur laquelle il reviendra dans sa chronique littéraire. La

77. Loc.cit.

78. Ibid., p. 44.

79. Ibid., p. 44.

80. IV, 1, sept-oct. 1966, p. 72 ss.

morale que Maheu tire de L'Inavouable en est donc une de la quotidienneté qui a peu à voir avec l'enthousiasme révolutionnaire:

Et la conquête de notre humanité ne sera jamais chose faite, socialisme ou pas. Etre un homme n'est autre chose que de se reconquérir sans cesse sur l'inhumain. Nous serons toujours en attendant. Et c'est dans cette lutte, dans ce travail même qu'il faut trouver une place pour l'espoir.⁸¹

La conséquence pour Maheu, sur le plan littéraire, est que les poètes peuvent maintenant entrevoir autre chose que le cri et la dénonciation. L'inavouable a été avoué, exorcisé. "Et maintenant, la parole elle-même peut se permettre de se prendre moins au sérieux":

Et alors, poète, tu nous feras des chansons à boire et à danser, une bonne histoire de fesses de temps à autre (ça fait du bien), des chansons à pleurer aussi. Et puis un jour, avec la même simplicité, ces "nouveaux chants de mort et de victoire" dont parlait le Che.⁸²

En somme, Maheu signale l'importance de L'Inavouable, sa valeur exemplaire et collective, mais en tire aussi les limites. Il entrevoit que le Québec en genèse devra donner naissance à une littérature animée d'un autre esprit.

Ce même souci de tirer la ligne et de faire l'addition se dégage de son article suivant: Engueulez Miron⁸³. Maheu invite Gaston Miron à rompre son silence et à enfin publier son oeuvre. Miron a eu raison de ne pas publier, ainsi qu'il l'expliquait au sein même de Parti pris en janvier 1965. Mais

81. Lettre à Chamberland, op. cit., p. 44. C'est nous qui soulignons.

82. Ibid., p. 44.

83. V, 5, fév. 1968, p. 48-50.

maintenant il doit faire son travail, participer à la naissance du Québec et publier, "à cause du prestige de [son] oeuvre", à cause de la nature de [son] oeuvre", "et pour l'avenir de [son] oeuvre"⁸⁴. Cette oeuvre doit être bien connue, car elle est "un instrument de libération, plus efficace et utile que bien d'autres"⁸⁵ et elle "peut donner du poids aux thèses libératrices et décolonisatrices"⁸⁶. Mais c'est surtout pour faire le point, tourner la page et passer à autre chose que Maheu invite Miron à publier:

Tu as assumé en toi, nommé, pris en charge nos carences. Dans ta poésie, et dans ton personnage: Miron-le-malheureux, Miron-le-malaimé est une sorte de figure exemplaire du Québécois dépossédé. Et cette démarche avait fonction de catharsis. Il fallait pour assumer cette charge de pathétique une sorte de courage désespéré, une douloureuse lucidité qui fait la grandeur de ce que tu as écrit. Mais voilà, je le redis, la situation a changé. Nous sommes au moment de nous défaire de notre mal, de prendre possession de notre être et du monde. Au moment où se décidera le sens d'une démarche comme la tienne: aura-t-elle conduit à l'accouchement d'un homme québécois nouveau, ou se soldera-t-elle par un enlèvement dans le malheur? (...) Car il est temps de le dépasser, ton (notre) malheur. Continuer à le dire, à le pourchasser dans ses racoins, à le ressasser serait aujourd'hui une forme de masochisme et, pour prendre un mot qui incarne tout ce que tu détestes, une forme de complaisance. Il est temps de publier ce que tu as écrit, parce qu'il est temps de passer à autre chose.⁸⁷

Ces deux premiers articles de Maheu ont donc sensiblement la même idée directrice. Un nouveau Québec en voie de

84. *Ibid.*, p. 48, 49.

85. *Ibid.*, p. 48.

86. *Ibid.*, p. 49.

87. *Ibid.*, p. 49.

création n'a plus besoin d'une littérature du malheur ni d'une mise à nu des aliénations. Les poètes doivent maintenant aller au-delà de la dénonciation et peut-être apprendre à chanter la vie, la naissance, les bonheurs quotidiens. Maheu ne dira pas autre chose dans ses prochains textes⁸⁸. Il saluera Dans le sombre de Fernand Ouellette, voyant dans ce recueil la victoire sur le tabou de l'érotisme, signe d'un changement majeur de mentalité et promesse de libérations plus fondamentales:

l'apparition dans notre littérature d'un érotisme sain et heureux témoigne d'une transformation profonde du Québec, d'une victoire majeure. (...) Me comprendra-t-on si je dis que tout cela me donne la certitude de la conquête prochaine de l'indépendance du Québec? L'idée du bonheur est en train de remplacer ici celle de salut, parce que le bonheur est enfin possible, qu'il est à notre portée.⁸⁹

De même, il sera soulevé d'enthousiasme par la semaine de

88. Son troisième article, il est vrai, fait exception dans cette chronique et constitue une sorte de retour en arrière vers d'anciennes préoccupations thématiques. Mais il n'est pas un texte de critique littéraire. Patricia et Ti-Pop ou tu te sauveras pas de même bagua! (V, 6, mars 1968, p. 54-55) est un commentaire sur le film Patricia et Jean-Baptiste de Jean-Pierre Lefebvre, rédigé un an auparavant pour la revue Objectif et repris dans Parti pris. Maheu voit dans le film un constat d'échec face au pays à inventer ("Nous n'avons pas encore réussi à prouver que nous serons autre chose, en tant que peuple, qu'une fausse couche.") et dans le protagoniste du film le type même du Québécois aliéné. Une telle constatation indique bien que ce commentaire est d'une rédaction antérieure à la chronique. Le Québec en mots dit est au contraire essentiellement axé sur la ferveur, la fierté, l'assomption de soi que Maheu décèle de plus en plus au Québec.

89. Un tabou vaincu, V, 7, avril 1968, p. 50-51.

poésie tenue à la bibliothèque nationale, par ce phénomène nouveau d'un Québec heureux de se reconnaître, raison suffisante pour lancer le cri: On est beaux, stie!⁹⁰ qui n'est qu'un court texte d'introduction à quelques réflexions de Gérard Godin.

Le travail de critique littéraire de Pierre Maheu se limite donc à peu de chose. Il ne s'intéresse pas à la littérature comme telle et se défend bien de faire de la critique littéraire. Il en avertit le lecteur de Parti pris dès le départ. Comme titulaire de la chronique littéraire, il dégage la charge didactique et l'importance socio-culturelle des oeuvres sur lesquelles il se penche. Il s'agit d'un travail essentiel au sein d'une revue comme Parti pris mais tout de même limité. Gérard Godin fera la même chose, par exemple, en tant que directeur des Editions Parti pris, mais ses courts billets ne constituent pas une chronique littéraire et ne tiennent pas lieu de critique littéraire au sein de la revue.

L'aspect le plus remarquable de la chronique de Maheu, en somme, est sans doute son caractère de post-mortem. Le directeur de la revue fait de la suppléance en l'absence d'un véritable critique littéraire. Non seulement la critique littéraire n'existe plus dans la revue, mais Parti pris lui-même semble mort pour ce membre fondateur. Il s'agit de faire des bilans, de tirer des rideaux. Les poètes devront maintenant composer des chansons à boire; le cri, l'invective,

90. V, 8, été 1968, p. 74.

la colère, la dénonciation, la révolution socialiste -
 en somme: Parti pris - sont dépassés, finis. Et c'est l'oeil
 nimbé de nostalgie que Maheu jette un regard sur ce que fut
 cette aventure merveilleuse:

C'était en 1965-66. Le moment où nous vivions L'Afficheur
hurle. Le M.L.P., l'espoir du Parti révolutionnaire, les
 matraques, les arrestations, notre intransigeante morale
du militant. L'impression que la vraie vie, le vrai
 combat pouvaient peut-être se passer ici. L'impression
 que nous réintégrions l'Histoire. Nous avons cru arrivée
l'heure des travaux des actes menés posés ensemble, nous
 avons cru instaurée l'impossible praxis, nous avons
 imaginé un moment que nous ne vivions plus hors des fureurs
nouvelles hors des chantiers du monde. En tout cas,
 nous l'avons proclamé, affiché, hurlé. Nous nous con-
 quérions à la fois le pays et l'amante. Et tes premiers
 livres proclamaient aussi haut l'amour-salut que la
 révolution. Mais...⁹¹

Mais après ce fut la vie, les désillusions, la maturité. Le
 ton et le style de ce texte, l'amertume et le désabusement
 mais aussi la tendre condescendance dont ces lignes sont
 empreintes marquent la contribution critique de Maheu. Le
 meilleur de Parti pris, pour lui, a déjà été vécu.

91. Lettre à Chamberland, op. cit., p. 43. Souligné dans
 le texte.

CHAPITRE III

LES CRITIQUES D'APPOINT

Presque tous les rédacteurs de Parti pris font des incursions en critique littéraire; ou encore ils se livrent à la critique de manifestations culturelles et celle-ci révèle une méthode ou une attitude qui pourrait avoir une incidence littéraire marquée. Un exemple permettra d'illustrer cette deuxième possibilité. Jacques Trudel mène une étude intéressante de l'architecture montréalaise dont il tire cette conclusion:

Bref, l'architecture témoigne, en positif ou en négatif, de tous les aspects sociaux, économiques, techniques, géographiques et culturels d'une société; elle est l'expression la plus tangible de la vie, de la personnalité de cette société.¹

Pour Trudel, le témoignage de l'architecture montréalaise est clair: il y a un clivage très net entre les anglophones riches et les francophones prolétaires et on remarque facilement dans les quartiers francophones la dépersonnalisation et l'esprit colonisé de la population ainsi que la perte du sens esthétique. L'analyse de Trudel est sobre et bien documentée et sa méthode d'un intérêt évident; elle repose sur le postulat

1. Jacques Trudel, Notre environnement urbain: Montréal, ville capitaliste et colonisée, II, 4, déc. 1964, p. 22.

que l'étude d'une forme d'art est une porte d'entrée sur l'ensemble d'une situation et que cette étude a, en somme, une fonction heuristique exceptionnelle. La même conclusion peut être tirée de l'étude des oeuvres littéraires, comme d'ailleurs Brochu le faisait, tout en insistant sur l'étude proprement littéraire de l'oeuvre dans un premier temps.

Il n'est pas possible de relever dans Parti pris tous les articles ou parties d'articles qui, comme celui de Trudel, pourraient avoir une portée quelconque en critique littéraire. Pour compléter la présentation des critiques littéraires attitrés il suffira d'abord d'exposer brièvement la contribution assez importante des critiques d'art officiels de la revue, car ce qu'ils disent du cinéma, du jazz, du théâtre ou des "divertissements" en général peut jeter une lumière intéressante sur les diverses perceptions partipristes de la production culturelle, dont la littérature. Il importera ensuite de présenter quelques articles percutants mais isolés.

A - La critique d'art.

1. Denys Arcand.

Denys Arcand signe, la première année de Parti pris, quelques billets pour la chronique des Divertissements dont il semble être le titulaire. Arcand s'intéresse surtout au cinéma et sa contribution à cette chronique de courte durée est complétée par quelques articles un peu plus substantiels:

Des évidences dans le numéro spécial sur l'O.N.F.² et Cinéma et sexualité dans le numéro Portrait du colonisé québécois³.

Dès son premier billet, il annonce qu'il va se livrer à une critique artistique où critique doit être entendue "au sens philosophique, dans le sens de l'examen de la signification totale de tel ou tel geste culturel"⁴. Il rejette toute idée de critique normative, d'analyse formelle, de recherche d'influence, de spéculation biographique sur l'auteur; tout cela est du domaine des "bavardages":

La question est de savoir si l'apparition de telle ou telle oeuvre a une signification culturelle profonde et de voir la relation qui s'impose entre cette signification et le milieu culturel, politique et économique qui l'enveloppe.⁵

Puisque le Québec est entré dans une période révolutionnaire, toute critique selon lui doit être faite par rapport à la révolution et situer l'oeuvre avec précision dans le processus révolutionnaire:

Prenant alors pour acquis (et c'est, je crois, le parti pris de cette revue) que le Québec est entré dans une période révolutionnaire, toute critique culturelle doit nécessairement être faite par rapport à cette situation donnée. (...) Ce qu'il faut situer, et c'est là l'essentiel, c'est la position de cette pièce dans la révolution. Et la précision de cette position est aussi nécessaire que la connaissance exacte de nos moyens politiques et de notre actif économique.⁶

Cet accent sur la révolution est celui de Parti pris à ses débuts. Dans le même numéro, André Major s'écrit: "il ne s'agit pas d'abandonner toute critique mais d'en formuler

2. I, 7, avril 1964, p. 19-22.

3. I, 9-10-11, été 1964, p. 90-98.

4. Les divertissements, I, 1, oct. 1963, p. 57.

5. Ibid., p. 57.

6. Ibid., p. 57.

une qui soit faite en fonction directe de la révolution"⁷. Nous avons déjà signalé les bases théoriques précaires de l'attitude critique d'Arcand⁸, fondement théorique qui précède cet exposé de méthode. La méthode elle-même n'est guère précisée. Le concept de totalité pour Arcand, puisqu'il parle de "signification totale" qui n'a rien à voir avec la structure formelle de l'oeuvre, ses sources ou son auteur, semble bien se réduire à peu de chose: à la compréhension de l'efficacité révolutionnaire de l'oeuvre ou à sa charge didactique. Laurent Girouard et Pierre Maheu ne parleront pas autrement lorsqu'ils feront le compte rendu de certaines oeuvres partipristes⁹ ou encore Pierre Maheu dans sa chronique Le Québec en mots dit, mais ils n'auront pas alors la prétention de faire une critique "philosophique": ils se défendront même de faire de la critique. Ainsi, même si Arcand semble valoriser le travail critique en affirmant que l'analyse de l'oeuvre est "aussi nécessaire que la connaissance exacte de nos moyens politiques et de notre actif économique", sa conception très limitative de l'analyse fait en sorte qu'il rejoint le courant partipriste d'une répudiation de toute critique vraiment compréhensive et totale, s'effectuant selon ses moyens propres et dans son domaine particulier. La critique artistique au sens

7. André Major, Chronique d'une révolution, L'information, arme idéologique, I, 1, oct. 1963, p. 52. Souligné dans le texte.

8. Cf. supra, p. 182.

9. Cf. supra, p. 196.

philosophique se résoudra, semble-t-il, au compte rendu qui ira le plus rapidement possible au signifié révolutionnaire ou contre-révolutionnaire de l'oeuvre.

Arcand livrera peu d'analyses comme telles. Il s'intéresse aux problèmes du syndicalisme à la Place des Arts¹⁰, à l'impossibilité de créer un cinéma québécois tant que la collectivité ne se mettra pas debout¹¹ ou à l'effet-choc de Tystnaden de Bergman, invitation aux créateurs québécois à troubler les bien-pensants qui cherchent trop rapidement à canoniser les artistes¹². Quand il aborde un film en particulier, c'est - de façon prévisible et cela malgré ce qu'il projetait en fait de critique de la signification totale - en se défendant de faire de la critique:

Certes, il n'est pas dans mon propos de faire ici une critique du film de Gilles Groulx, pas plus qu'il n'est dans l'optique de Parti pris de se lancer dans des exégèses cinématographiques. Cependant, vu l'importance culturelle de ce film dans notre milieu et vu le fait qu'on y mentionne ouvertement Parti pris et qu'on y met en scène le directeur de la revue, il paraît opportun de faire là-dessus quelques remarques.¹³

"Quelques remarques...": on est loin de "l'examen de la signification totale" de l'objet culturel. Arcand entreprendra une véritable analyse d'oeuvre seulement à une occasion, lorsqu'il fera une étude sociologique comparative d'Aurore l'enfant martyre et d'Atout prendre de Claude Jutra pour montrer

10. Les divertissements, I, 2, nov. 1963, p. 57-58.

11. Des évidences, I, 7, avril 1964, p. 19-21.

12. Les divertissements 2. Bergman l'ingrat, I, 5, fév. 1964, p. 54-57.

13. Le cinéma. Le Chat dans le sac, II, 1, sept. 1964, p. 69.

qu'il y a eu progrès à partir d'une situation d'aliénation totale mais que les cinéastes québécois sont encore, en 1964, incapables d'exprimer une vie sexuelle librement assumée. Cinéma et sexualité en tire la conclusion que la sexualité n'est qu'une dimension de la liberté et que le cinéma représentera une sexualité épanouie quand le Québec aura "un cinéma libre en même temps que féroce-ment national. Un cinéma de joie et de conquête."¹⁴

La façon dont Arcand annonce ses intentions critiques et sa manière de pratiquer la critique seront retrouvées, à quelques nuances près, chez les autres critiques d'art de la revue. Ceux-ci sont beaucoup plus près du projet proprement révolutionnaire de Parti pris que les critiques littéraires (du moins que les premiers et les meilleurs critiques littéraires, André Brochu et Michel Euvsard). Les motifs en sont sans doute multiples, et on pourrait tout aussi bien invoquer des raisons de formation que de caractère: André Brochu n'est pas Denys Arcand. Une impression très forte qui se dégage de Parti pris, toutefois, est que l'analyse des phénomènes culturels autres que littéraires, ne jouissant pas d'une longue tradition et du statut de discipline autonome comme la critique littéraire, se prête beaucoup plus facilement à l'embrigadement et, en l'absence de méthodes précises, invite à l'analyse directe de la signification de l'oeuvre, signification politique, culturelle, sociale... André Brochu se sent incapable de passer à la signification d'une oeuvre sans une longue

14. Cinéma et sexualité, op. cit., p. 97.

analyse minutieuse de celle-ci. Même Raoul Duguay sait qu'il a à sa disposition des techniques de dévoilement de l'oeuvre (biographie, thématique, analyse de vocabulaire, étude formelle) qui lui permettent d'atteindre sa signification: il se sent obligé de franchir ces étapes avant de préciser l'importance d'une oeuvre littéraire pour le Québec. Mais face au jazz, ou à un film, ou à un chansonnier, les mêmes contraintes n'existent pas ou du moins se font beaucoup moins sentir. Les critiques d'art, dans l'ensemble, franchissent donc rapidement le passage entre l'oeuvre et le contexte social, ne recherchant habituellement aucune forme de médiation entre les deux et restent collés au sens sociopolitique de la première. Ou encore ils donnent libre cours aux émotions soulevées en eux par la présence de l'oeuvre. Patrick Straram est le meilleur exemple de ces deux attitudes.

2. Patrick Straram.

Patrick Straram collabore à la revue, d'abord dans la chronique Jazz dans la vie quotidienne (du volume I, numéro 3 au numéro 7) puis, à partir du cinquième numéro du volume III, avec Interprétations de la vie quotidienne. Straram signera en outre de nombreuses Marginales, quelques articles sous la rubrique des Divertissements ou Les livres, et une longue autobiographie assez surprenante, témoignage que Parti pris veut représentatif de la difficulté d'être québécois mais qui satisfait surtout le goût constant que Straram a de se

raconter. "La subjectivité est parfois la seule objectivité possible"¹⁵: cette phrase pourrait servir d'épigraphe à tout ce qu'il écrit pour Parti pris. Le style de Straram est très personnel, tout en parenthèses, allusions, incises, ruptures, disjonctions, ellipses, mêlant allègrement l'analyse, la citation, la confession, l'anecdote pour les couler dans une forme grammaticale et stylistique qui ne laisse pas de désen-parer le lecteur et d'attirer à Straram des reproches¹⁶. "Je travaille comme un dingue à organiser mes mots selon mes idées, à l'écriture, selon des conceptions qui me sont propres, que je n'ai pas fini d'avoir du mal à expliquer...", avoue-t-il¹⁷. Ces conceptions lui deviendront de plus en plus propres avec le temps et il en viendra à pratiquer un style qu'il qualifie de "collage-informations"¹⁸ auprès duquel la phrase de Raoul Duguay est un modèle de transparence.

Cette écriture particulière va de pair avec une conception de la critique hautement personnalisée:

Qu'on me reproche une écriture difficile; je suis assez satisfait, aimant ce que j'aime et en bavant comme j'en bave, d'être capable de cette écriture-là, la seule fidèle aux totalités qu'à chaque fois il s'agit d'aborder. Mais il demeure qu'une telle écriture n'est telle que parce que conforme, donc, à des sentiments, des idées, une vision du monde morale et politique, au mouvement qui m'est propre d'appartenance active à ce monde. Je

15. Jazz dans la vie quotidienne, I, 7, avril 1964, p. 49.

16. Cf., par exemple: "Le sondage effectué auprès des lecteurs de Parti pris révèle que plusieurs voudraient bien que je parle moins de ma vie privée..." (Interprétations... IV, 9-12, mai-août 1967, p. 214) et les nombreuses fois que Straram parle de textes refusés un peu partout, de congédiements ou de l'incompréhension du public. (e.g., Interprétations..., V, 2-3, oct.-nov. 1967, entre autres).

17. Nationalité? domicile?, II, 10-11, juin-juil. 1965, p.68.

18. Interprétations..., V, 1, sept. 1967, p. 57.

me plains assez amèrement de la généralisation d'une critique (conforme à la dépersonnalisation inhérente au conditionnement de la vie quotidienne par les mass-media) élaborée de façon à "rendre compte" sans "critiquer", sans vraiment se prononcer sur genèse et propriétés réelles d'une oeuvre ou un homme, se contentant d'extrapoler à partir d'éléments non réellement intrinsèques d'oeuvre ou homme, sans surtout jamais soi-même s'engager dans la critique. Je ne sais pas de pire mal que l'"impartialisme". Je ne pense pas qu'on puisse me reprocher de ne m'être pas fidèle dans Interprétations de la vie quotidienne, en fonction d'une rigueur et affective et critique, dont les prémisses sont dans ce titre si on y réfléchit, que ne peut faire tangible que cette écriture-là.¹⁹

La critique doit avant tout témoigner d'un engagement personnel:

La critique, considérée comme un travail de recherche, comme tout autre moyen d'expression, n'a pas à expliquer une situation ou un produit qui valent par eux-mêmes*, mais à indiquer des réactions et suggérer des rapports. Il est donc essentiel qu'une critique, comme tout autre moyen d'expression, soit profondément et précisément "personnalisée". Il n'y a pas d'autre sociétalisation possible qu'en singularisant ce qu'on propose, soi...²⁰

Straram parlera ailleurs de la critique comme "travail de recherche et d'animation sociale (seule critique cinématographique qu'[il] conçoive - 'pour rendre le cinéma possible')"²¹.

La critique s'insère donc pour lui dans la "praxis révolutionnaire totale qui consiste à changer la quotidienneté"²².

Straram conçoit la critique de la même façon que Maheu et

19. Interprétations..., III, 8, mars 1966, p. 70. Souligné dans le texte.

20. Interprétations..., IV, 9-12, mai-août 1967, p. 215. Souligné dans le texte, sauf pour ce qui précède l'astérisque, souligné par nous. Si la critique n'a pas à "expliquer" un "produit" (une oeuvre), c'est-à-dire à dégager ses divers éléments pour discuter de leur importance et de leur signification, à quoi se réduit-elle?

21. Interprétations..., V, 1, sept. 1967, p. 57.

22. Interprétations..., IV, sept.-oct. 1966, p. 110.

Arcand, avec en plus une dimension personnelle très accentuée. Il s'agit moins d'analyser l'oeuvre que d'indiquer sa signification dans la situation d'un Québec en instance de révolution.

Straram s'intéresse surtout au cinéma, mais aussi à la musique (aux chansonniers comme au jazz) et à la littérature. Dans ce dernier cas, il se contente le plus souvent d'allusions, de remarques sommaires, sauf lorsqu'il consacre tout un article au Journal d'un hobo de Jean-Jules Richard²³. Mais l'importance de Straram réside beaucoup moins dans ce qu'il dit d'oeuvres particulières qu'en ce talent particulier qu'il a de poser de bonnes questions et de soulever les véritables problèmes: ceux mêmes posés par l'existence de Parti pris. "Qu'est-ce que le jazz?" ou la littérature ou la poésie ou le cinéma, "la question qu'il faut - et qu'il faut poser à propos de chaque art"²⁴; quelles sont les relations entre tradition et révolution? entre la lutte politique et l'art d'avant-garde, ou de façon plus générale, entre art et politique? une entreprise révolutionnaire marxiste a-t-elle besoin des artistes et des créateurs? la critique des théories et des oeuvres est-elle nécessaire du point de vue révolutionnaire? Straram est un des rares collaborateurs de la revue, avec André Brochu, à s'interroger de la sorte et à manifester qu'il est conscient des difficultés soulevées par l'intégration

23. Les livres (3). Le manuscrit trouvé à même la terre Québec, III, 3-4, oct.-nov. 1965, p. 89-93.

24. Jazz dans la vie quotidienne, I, 5, fév. 1964, p. 57.

de l'art en général à une perception marxiste de l'univers. Contrairement à Brochu qui précise ses positions dans des exposés théoriques, Straram, toutefois, revient constamment sur ces problèmes dans ses chroniques et leur apporte habituellement une réponse magistrale, sommaire, sur un ton quasi professoral. A titre d'exemple:

L'art contemporain est sous ce signe d'une re-création du monde, et la plus élémentaire attention permet de constater la similitude de cette tentative et de la démarche marxiste, la re-création d'un monde qui cette fois soit de l'homme pour l'homme, après tant de siècles d'un monde de l'exploitation de l'homme par l'homme. (Veut-on bien, une fois pour toutes, ne pas dissocier l'art du processus politique, semblerait-il y avoir au premier abord incompréhension ou antinomies mêmes...) ²⁵

Une telle déclaration ne vide évidemment pas la question. Pas plus d'ailleurs que lorsque Straram affirme qu'un "même mouvement intrinsèque anime... art et politique, dialectiquement confondus en une seule aspiration naturelle et singulière de l'homme" ²⁶. Sartre rappelait déjà aux surréalistes que, pour un marxiste, il y avait forcément priorité du politique sur l'art et que Marx passait avant Rimbaud ²⁷. Dans les régimes socialistes, lorsque art et politique sont "dialectiquement confondus", c'est toujours au détriment de l'art.

Le mérite de Straram ne réside pas dans les réponses qu'il apporte (encore qu'ayant beaucoup lu et vu, il est souvent en mesure de fournir des éléments qui nourriraient une bonne recherche), mais dans les problèmes qu'il soulève.

25. Ibid., p. 57.

26. Interprétations..., III, 5, déc. 1965, p. 64. C'est dans cet article que Straram s'attarde le plus à ces "questions vitales, primordiales..."

27. J.P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature, op.cit., p.227.

De plus, il affirme constamment l'importance absolue de l'art et le besoin, voire la nécessité, de la critique. Au sein de la revue, cela est trop rare pour ne pas être signalé en caractères gras. Pour lui, se priver de la critique, c'est s'appauvrir comme homme et comme révolutionnaire:

L'analyse des motifs et aboutissements "artistiques" est donc indispensable, serait-ce du seul point de vue révolutionnaire; le révolutionnaire ne peut être partiel sans se nier puisque son but est de modifier la totalité vécue, pour un homme total (ou il n'est qu'un "réformiste").²⁸

On peut faire beaucoup de reproches à Straram mais on doit lui reconnaître une admirable constance et une fidélité irréprochable, non seulement à ses canons critiques mais aussi à son engagement de rédacteur. Outre ses autres articles, sa chronique Interprétations de la vie quotidienne paraît avec une régularité remarquable pendant deux ans (de décembre 1965 à décembre 1967), et chaque article constitue une exaltation de l'art et du travail de critique. Exaltation souvent maladroite et rébarbative, sans doute, mais exemplaire néanmoins dans une revue où les rédacteurs se succèdent à un rythme souvent très rapide et où les débuts fulgurants sont plusieurs fois sans lendemain.

3. Thérèse Dumouchel.

Parallèlement à la collaboration de Straram qui conçoit la critique comme travail de recherche et d'animation

28. Interprétations..., III, 5, déc. 1965, p. 65.

sociale, Thérèse Dumouchel entreprend, au cours de sa brève carrière à Parti pris, une critique théâtrale conçue comme invective et agression constante à l'endroit du lecteur. Dumouchel signera cinq articles pour sa chronique Les arts zartistiques (volume V, numéros 1 à 7). L'ensemble de sa participation critique est axée sur le concept de distanciation qu'elle emprunte à Brecht. Son premier article est tout entier une mise en accusation du "voyeurisme petit-bourgeois" et une insistance sur la fonction révolutionnaire d'un art véritable, fonction que le critique doit appuyer:

Le premier à favoriser cette distanciation, ce devrait être le critique. Un bon éclairagiste qui jette une lumière crue sur ce qui est montré. Un garde-chiourme qui empêche les productions artistiques de devenir trop comestibles. (...) Le critique incite créateur et public à se bouffer mutuellement quand son rôle devrait précisément consister à empêcher ce genre de festin. (...) Et le créateur en oublie que son droit, à lui, c'est de nous faire chier. L'art, c'est essentiellement révolutionnaire et ça oblige tous les sales petits bourgeois amateurs d'art à montrer les griffes et à se faire voir au grand jour tels qu'ils sont.²⁹

Thérèse Dumouchel est donc un des rares partipristes à s'interroger vraiment sur le problème de la récupération de la contestation en société bourgeoise et sur les façons de la contrer. Dans son dernier article, elle revient sur la question pour donner à son attitude "des fondements plus rationnels":

J'ai déjà exprimé dans cette chronique, la pensée que nous sommes une sale clique de voyeurs. J'aimerais expliciter cette pensée pour ceux qui n'auraient vu qu'une provocation gratuite et sans fondement. Cette conviction, à la suite de réflexions et de lectures, a trouvé des fondements plus rationnels.³⁰

29. Les arts zartistiques, V, 1, sept. 1967, p. 55-56.

30. Les arts zartistiques, V, 7, avril 1968, p. 51.

Elle explique ainsi que la société de consommation ne fait que valoriser l'image, le paraître, le spectaculaire, au détriment du réel concret et du vécu individuel; un art véritable doit lutter contre le paraître, accentuer le vécu et créer des oeuvres qui provoquent la conscience de soi:

Brecht et Artaud comprenaient le mal de leur siècle. Ils ont "déspectacularisé" le théâtre bourgeois pour inventer un art collectif où la participation réelle de la conscience soit nécessaire. Cette exigence posée, le théâtre, entre leurs mains, ne s'est pas transformé en thèse, il est resté un divertissement mais intelligent. La Mère Courage de Brecht ne s'exprime pas en langage philosophique. Brecht a dû faire ses classes à une bonne école où la participation intellectuelle n'était pas synonyme d'ennui.³¹

Le concept de distanciation est fondamental chez Brecht. Mais en plus d'être un théoricien, Brecht est un créateur génial. Il concrétise le concept dans une forme théâtrale qu'il appelle épique et veut opposer en tout point à la forme dramatique du théâtre aristotélicien. Le spectateur doit être tenu à distance, conserver sa lucidité, et la pièce, plutôt que de provoquer une catharsis, doit arracher des décisions. La fonction didactique du théâtre est surtout mise en relief. C'est là une application valable du marxisme à la création, celle-ci étant conçue comme élément de la lutte idéologique contre la bourgeoisie. Chez Brecht, toutefois, cet élément didactique est inséparable de la jouissance et du plaisir, tant esthétique qu'éthique, ce qui n'est pas toujours le cas avec des artistes de moindre envergure ou les théoriciens qui se réclament de lui. Dumouchel

31. Ibid., p. 52-53.

exacerbe le sens que Brecht donnait à la distanciation ou effet V et du fait même en donne une perception simplifiée. Brecht voulait s'assurer que le spectateur soit lucide et critique devant le spectacle, mais celui-ci ne devait pas nécessairement être agression et faire "chier" les bourgeois. "Depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme de tous les arts, a été de divertir les hommes. Cette tâche lui confère toujours sa dignité particulière. Sa seule justification est le plaisir qu'il procure, mais ce plaisir est indispensable."³² Le but que Brecht se fixait était de métamorphoser cette jouissance, de la faire découler, non du plaisir fade et passif de l'identification facile, mais du mâle et vif plaisir de la conscience et de la création de soi:

C'est trop peu que de demander au théâtre uniquement des connaissances, des images instructives de la réalité. Notre théâtre doit susciter l'envie de connaître et organiser le plaisir qu'on éprouve à transformer la réalité. Nos spectateurs doivent non seulement apprendre comment on libère Prométhée enchaîné, mais aussi s'entraîner dans le plaisir qu'on ressent à le libérer.³³ Pour être bref, il s'agit là d'une technique de représentation qui permet de donner aux événements où des hommes se trouvent face à face l'allure de faits insolites, de faits qui nécessitent une explication, qui ne vont pas de soi, qui ne sont pas tout simplement naturels. Le but de cet effet est de fournir au spectateur la possibilité d'exercer, en se plaçant du point de vue social, une critique féconde.³⁴

De multiples techniques et procédés peuvent être exploités pour atteindre l'effet V. La distanciation, ce n'est pas éloigner de façon univoque et immuable la salle de la scène

32. Bertolt Brecht, Petit organon pour le théâtre, Paris, L'Arche, 1970, p. 13.

33. Id., cité, mais sans référence, par Henri Arvon, L'esthétique marxiste, Paris, P.U.F., 1970, p. 75. Souligné dans le texte.

34. Id., Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1963, p. 143.

ou l'acteur du personnage. Tout peut concourir à l'effet V au théâtre: voix, intonation, mimique, décor, éclairage. A tous les niveaux de la représentation théâtrale, il peut y avoir une série de décalages, d'effets de recul. Le but recherché est de détruire l'illusion du réalisme et l'effet narcotique de l'empathie (de là l'aphorisme: "Tu ne te feras pas d'image du monde pour la lui substituer"³⁵); les moyens pour l'atteindre sont extrêmement complexes et diversifiés. Lorsqu'il s'agit de construire un nouvel homme, une technique aussi simple et grossière que l'agression constante est assez limitée.

Pour Louis Althusser, le théâtre épique est axé sur la construction, non la démolition; il est "le devenir, la production d'une nouvelle conscience dans le spectateur - inachevée comme toute conscience, mais mue par cet inachèvement même, cette distance conquise, cette oeuvre inépuisable de la critique en acte; la pièce est bien la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie"³⁶. Brecht et Althusser prennent pour acquis que ce théâtre a à construire, s'adresse à des hommes qu'il s'agit de transformer. Dumouchel ne conçoit le public que comme ennemi, classe à scandaliser, et le théâtre est ainsi confiné par elle dans un rôle négatif assez limité. Un concept

35. Id., Ecrits sur la politique et la société, Paris, L'Arche, 1967, p. 45.

36. Louis Althusser, Pour Marx, Paris, Maspero, 1965, p. 151.

qui, dans l'esprit de Brecht, était imprécis par nature et sujet à une expérimentation indéfinie, et qui aurait pu fonder une pratique critique intéressante, devient ainsi dans la chronique de Dumouchel une technique figée et assez stérile. En outre, la fonction du critique et sa méthode d'analyse, telles que Dumouchel les définit, restent bien imprécises. Il épaula le créateur dans son travail, "éclairagiste", "garde-chiourme", frein à la délectation bourgeoise de l'oeuvre. On revient ainsi sensiblement aux conceptions critiques de Maheu, Straram, Arcand. Le critique précise l'importance révolutionnaire de l'oeuvre dans le contexte, instruit le lecteur, en somme, va le plus directement possible à la signification de l'oeuvre. De toute façon, la chronique de Dumouchel sera consacrée soit à des interviews de créateurs "anti-voyeurs" (Paul Buissonneau, Claude Levac, Françoise Loranger), soit à des dithyrambes sur ceux-ci (Raoul Duguay), le tout agrémenté d'invectives à l'égard des bourgeois. Beaucoup plus qu'un critique, elle est une théoricienne du théâtre: l'analyse des oeuvres n'a donc presque aucune place dans sa chronique.

B - Autres études critiques.

On trouve dans Parti pris des articles critiques qui, selon des méthodes différentes, apportent des éclairages importants sur la littérature québécoise. Dès la première année, Réginald Hamel livre un article un peu décousu mais fort révélateur sur L'érotisme dans les romans, contes et

nouvelles entre 1900 et 1940³⁷ Après avoir examiné 544 oeuvres, il constate qu'il y a "126 pièces où il y a absence d'érotisme; 39 où il y a mention érotique sans désir; 65 où les désirs sont implicites; 117 où cet érotisme est sublimé dans un élément agraire, puis 92, dans un élément patriotique ou nationaliste; 21 'souffrent' de psychoses sexuelles bénignes; 23, de fétichismes divers; 3, de gauloiseries; 53 glissent dans le sado-masochisme et la morbidité"³⁸. Il ne reste que cinq oeuvres où l'érotisme paraît équilibré. La conclusion se dégage d'elle-même: "Nous avons des traumatismes sérieux qui tiennent, selon nous, à la racine même des structures de notre société"³⁹. Hamel se défend, toutefois, de faire le sociologue. Il livre tels quels les faits qu'il a recueillis. Sa compilation, agrémentée de citations, de graphiques, et d'anecdotes de l'époque est donc assez élémentaire comme critique littéraire. Elle constitue néanmoins un matériau à partir duquel une analyse littéraire ou sociologique pourrait se faire. Une telle compilation est un défrichage préliminaire fort utile et est, en soi, plus révélatrice de la littérature et de l'homme québécois que bien des commentaires passionnés au sein de la revue.

On pourrait affirmer la même chose de l'excellent article que Paul Chamberland consacre à la poésie québécoise

37. I, 9-10-11, été 1964, p. 98-140.

38. Ibid., p. 116.

39. Ibid., p. 130.

contemporaine: Fondation du territoire⁴⁰. Dans son "avant-propos méthodologique", Chamberland fait part de son "désarroi méthodologique"⁴¹: il place donc son étude sous le signe de l'ina-chevé et du conjectural. Parti avec l'idée de découvrir une poétique commune à la poésie québécoise comprise entre Grandbois et Péloquin, il est aux prises avec une série de monographies. De plus, l'absence d'une méthode critique satisfaisante est pour lui flagrante:

Il faut bien constater l'insuffisance notoire des divers courants de critique à l'endroit de la poésie. Ainsi, la critique marxiste est étrangement muette à son sujet, et les althussériens ne semblent pas devoir faire exception à la règle.⁴²

La linguistique structurale telle que pratiquée par Jean Cohen lui semble une méthode très prometteuse, mais finalement il se rabat sur l'école thématique qui, avec Jean-Pierre Richard, "a apporté la preuve de moyens efficaces"⁴³. Chamberland est toutefois très conscient du danger qu'il y a à imposer une grille thématique sur l'objet qui livre ensuite ce qu'on lui a demandé. Ces remarques faites et ces limites précisées, Chamberland dégage les points saillants d'une thématique "de fondation et d'appartenance", "champ poétique"⁴⁴ qui émerge avec Grandbois et regroupe l'ensemble des poètes de l'Hexagone.

L'étude de Chamberland est importante à un double niveau. Elle constitue d'abord une contribution majeure à la connaissance de la poésie québécoise en gestation ou d'un

40. IV, 9-12, mai-août 1967, p. 11-42.

41. Ibid., p. 11.

42. Ibid., p. 12.

43. Ibid., p. 12.

44. Ibid., p. 13.

passé récent. Chamberland est un critique intelligent et sensible, précis et nuancé et son analyse, dans l'ensemble, n'a pas vieilli. De plus, cette étude a une dimension théorique intéressante. Chamberland se livre au même type d'analyse qu'André Brochu réalisait et qui attirait à ce dernier des reproches de l'équipe. Chamberland justifie sa méthode par l'absence d'une approche plus satisfaisante. La question qui se pose, évidemment, est de savoir pourquoi, face à un silence de la critique marxiste en matière de poésie, Chamberland ne s'est pas senti l'obligation, lui poète et rédacteur d'une revue révolutionnaire, de poser les premiers jalons d'une "poétologie" marxiste. "Ce que l'on pourrait appeler une 'poétologie' reste en grande partie à faire"⁴⁵, avoue-t-il. Mais plutôt que d'y contribuer quelque peu - alors que l'occasion était belle, puisqu'il répète qu'il livre des notes, une ébauche - il préfère suivre le sentier battu mais fructueux du thématisme.

Plusieurs conclusions peuvent être tirées de l'examen de cette situation. A la fin de sa quatrième année d'existence, Parti pris est face au même dilemme qu'à sa fondation en matière de critique littéraire. Un critique intelligent et compétent - André Brochu alors, Paul Chamberland maintenant - n'entreprend pas l'analyse de la littérature québécoise à l'aide de catégories marxistes, mais préfère une étude thématique. Cela est un peu plus surprenant dans le cas de Chamberland puisque son article

45. Ibid., p. 12.

s'insère dans un numéro dont les articles sont sensés s'inspirer de "la méthode propre à une analyse marxiste de la culture", ainsi que le prétend Luc Racine dans sa présentation⁴⁶. Mais le plus révélateur, c'est que la revue, plutôt que d'indiquer les limites de l'approche thématique de Chamberland, plutôt que de lui en faire reproche, décide d'interpréter cette étude comme si elle était marxisante:

Sur le plan poétique, Paul Chamberland, par une analyse de la thématique des poètes québécois, de Grandbois à Brault, montre les relations complexes entre la vision du monde de certains parmi nos poètes les plus importants et la situation des principaux groupes sociaux qui se manifestèrent lors de la Révolution tranquille: il se dégage en outre de son étude que la problématique de ces groupes, sur le plan culturel, est en voie d'être dépassée; l'échec de la Révolution tranquille marque ainsi la nécessité d'un renouvellement qui ne soit pas exclusivement politique mais aussi socio-économique et culturel.⁴⁷

En somme, selon Racine, Chamberland aurait fait une étude goldmannienne de la poésie et aurait conclu avec des remarques socio-politiques. Or, il n'en est rien. Chamberland se cantonne résolument dans le domaine de la poésie, n'emploie à aucun moment le concept de "vision du monde", ne cherche jamais à établir des relations entre la poésie et des groupes sociaux, ne parle même pas de la société qui donne naissance à cette poésie. La conclusion est claire. Racine est co-directeur de la revue et parle sans doute pour l'équipe dans cette présentation. Aux prises avec une très bonne étude strictement littéraire, Parti pris décide d'en exploiter les conclusions selon les visées de son projet politique et de lui donner un sens que son auteur n'a pas dégagé mais qu'il ne refuserait

46. Luc Racine, Présentation. Dépossession et domination, IV, 9-12, p. 9.

47. Ibid., p. 8.

sans doute pas⁴⁸. En somme, André Brochu se trouve vengé: Parti pris reconnaît implicitement que l'étude littéraire est une chose, son dépassement une autre. Par ailleurs, et dans un autre ordre d'idées, la revue reconnaît, par la voix de Chamberland, qu'elle n'a pas à contribuer à la constitution d'une critique littéraire marxiste ou à tenter de corriger les déficiences de celle-ci.

Paradoxalement, ce sont des collaborateurs occasionnels qui insèrent de plain-pied leurs articles dans la ligne des sources idéologiques de la revue. Ainsi, deux d'entre eux fournissent les seules analyses de Parti pris qui s'inspirent d'une perception goldmannienne du fait culturel. Michel Euvsard, critique littéraire attitré, exprime, certes, son admiration à l'égard de Lucien Goldmann et lorsque Luc Racine se joint à la revue comme co-directeur, on le présente comme étant "particulièrement intéressé par l'étude des phénomènes culturels québécois dans une perspective goldmannienne"⁴⁹. Mais ils ne vont pas plus loin que ces expressions d'admiration ou d'intention. Michel Bernard et Pierre Desrosiers, eux, ne participeront respectivement qu'à un et trois numéros de la revue mais ils seront les seuls collaborateurs à tenter une

48. Le texte de Racine est ambigu. La forme impersonnelle de "il se dégage de son étude" laisse en partie supposer qu'un lecteur de Chamberland pourrait prolonger sa lecture du texte par une telle réflexion. Mais il n'a aucune raison de dire: "Paul Chamberland...montre..."

49. Les nouveaux membres, IV, 1, sept-oct. 1966, p. 11.

application québécoise de la méthode du critique marxiste français. Bernard par un article sur Prochain Episode, Desrosiers d'abord par l'analyse d'une des oeuvres maîtresses du terroir, ensuite par l'étude de la pensée politique d'Henri Bourassa.

"De Paris, un texte de Michel Bernard sur Hubert Aquin": c'est ainsi qu'à la page couverture et au sommaire du volume IV, numéro 3-4, l'article de Michel Bernard est présenté aux lecteurs de Parti pris. Au sein du numéro, il est coiffé du titre "Document". Ces éléments de mise en page confèrent à Prochain Episode ou l'autocritique d'une impuissance⁵⁰ un relief particulier au sein de la revue. Il nous semble approprié qu'il en soit ainsi puisque cette étude est la première analyse partipriste d'une oeuvre littéraire qui puisse avec raison se réclamer de Lucien Goldmann. En introduction, Bernard démontre les insuffisances des diverses appréciations de Prochain Episode, tant en France qu'au Québec; seule l'approche de Goldmann, qui rompt "aussi bien avec la tradition sorbonnarde... qu'avec une tradition marxisante déformée et sclérosée qui réduisait l'oeuvre à l'état de reflet..."⁵¹, "rend compte de la totalité du roman"⁵². Bernard reconnaît qu'on peut contester certains aspects de la théorie ou de la méthode de Goldmann; toutefois, sa perception fondamentale, la nature du rapport qui lie l'oeuvre authentique aux structures

50. IV, 3-4, nov.-déc., 1966, p. 78-87.

51. Ibid., p. 79.

52. Ibid., p. 86.

sociales, lui semble incontestable. L'oeuvre exprime les structures significatives profondes de la société. Mais une analyse de la structure de l'oeuvre qui ne se laisse pas abuser par les déclarations de l'auteur et de ses amis ou par les morceaux de bravoure lyrique dans l'oeuvre elle-même est d'abord indispensable. Bernard se livre donc à une étude du roman qui révèle l'inévitabilité de l'échec du révolutionnaire tant qu'entre lui et l'homme des infrastructures (le pouvoir et l'argent: Carl von Ryndt) se trouvera l'homme des superstructures (la culture et le confort: H. de Heutz). Le révolutionnaire québécois est impuissant et est condamné à rêver sa révolution tant qu'il ne pourra pas briser ses liens avec la bourgeoisie collaborationniste canadienne-française, liée elle aussi au pays. Prochain Episode n'est donc pas un hymne à la révolution et un splendide message révolutionnaire; le roman est un constat d'échec, il dit des choses très désagréables à la gauche québécoise et pose des questions essentielles sur l'efficacité de la lutte contre le pouvoir établi.

Moins polémique que le texte de Bernard sur Aquin mais tout aussi intelligent, Séraphin ou la dépossession de Pierre Desrosiers⁵³ se présente aussi comme une étude faite selon la méthode du structuralisme génétique. Dans une note, Desrosiers renvoie le lecteur aux travaux de Goldmann. Dès son introduction, d'ailleurs, où il brosse un tableau du succès ininterrompu de l'oeuvre tant imprimée que radiodiffusée et télédiffusée de Grignon, il indique que l'incompréhension et

53. IV, 5-6, jan.-fév. 1967, p. 52-62.

le mépris d'un bon nombre d'intellectuels québécois face à cette oeuvre vient de "l'incapacité radicale, pour la critique traditionnelle, de saisir la signification profonde de certaines grandes oeuvres qui jalonnent une littérature"⁵⁴. Le structuralisme génétique permet de saisir cette "signification profonde", d'abord par une analyse structurale du récit qui met en lumière sa vision du monde cohérente et puissante (c'est l'étape de la compréhension, qui révèle l'oeuvre comme une "structure littéraire significative, ou totalité partielle"⁵⁵), ensuite par l'insertion de cette structure dans une totalité plus vaste, le groupe social dont l'oeuvre a exprimé la vision du monde (le moment de l'explication). L'analyse d'Un homme et son péché permet à Desrosiers de conclure:

L'oeuvre d'art cohérente dégage une vision du monde. Celle des pays d'en-haut est nette: univers a-historique, valeurs perdues, pouvoir tout puissant et aliéné, collectivité désintégrée et temporalité figée; puissance sans fondements rationnels réduite à son seul exercice, impossibilité d'aller au-delà de l'immédiat de la nécessité, recherche condamnée des valeurs privées de sens.⁵⁶

L'homologue infrastructural de cette vision du monde se trouve dans la bourgeoisie libérale du XIX^e siècle:

qui, après son échec de 1837-38, s'allia à l'Eglise et au grand capital étranger, perdit peu à peu un pouvoir économique qu'elle n'avait du reste jamais assumé, fut complètement laissée pour compte lors du processus d'urbanisation et d'industrialisation, vit son néant vers 1930, produisit le chanoine Groulx comme idéologue lors même que les jeux étaient faits contre elle, perdura dans l'abstraction la plus totale sous Duplessis et

54. Ibid., p. 53.

55. Ibid., p. 54.

56. Ibid., p. 59.

achève aujourd'hui de mourir en paix.⁵⁷

Desrosiers s'excuse à plusieurs reprises du schématisme de son étude. Celle-ci, toutefois, est bien menée. Tout en contribuant à la compréhension de l'oeuvre, elle apporte une hypothèse intéressante pour expliquer son succès durable. Ses lacunes - et c'est aussi le cas pour l'étude de Michel Bernard - se situent moins au niveau de l'application d'une méthode féconde et de l'analyse de l'oeuvre comme telle qu'au niveau de la conviction intransigeante que cette méthode est la seule valable et qu'elle apporte réponse à tout. Cette intransigeance n'est pas comme telle celle de Parti pris. Elle est plutôt le signe du conflit des méthodes critiques si particulier aux années soixante. Desrosiers et Bernard sont des disciples intelligents et compétents de Goldman; ils partagent en outre sa conviction que sa méthode seule apporte une explication totale de l'oeuvre.

La deuxième étude de Desrosiers s'attache, non pas à une oeuvre, mais à un homme qu'il soumet au même type d'analyse que Goldman livre sur un objet culturel. L'entreprise est intéressante mais hasardeuse; il n'est pas certain qu'il s'agisse là d'une application acceptable de la méthode empruntée. Desrosiers affirme que Bourassa, comme tout grand homme, est exemplaire puisqu'il porte "à leurs extrêmes virtualités les tendances latentes, mal formulées, contradictoires, de ses contemporains"⁵⁸. Le grand homme serait alors comme la grande oeuvre: il porterait à son plus haut degré d'actualisation la

57. Ibid., p. 59.

58. Id., Le Castor rouge. La genèse et le développement de la pensée politique et sociale d'Henri Bourassa, IV, 9-12, mai-août 1967, p. 146.

conscience possible du groupe dont il est représentatif. Mais alors qu'il est possible d'analyser structurellement une oeuvre et de dégager de sa structure l'expression d'une vision du monde, il est assez difficile, sinon impossible, de faire la même chose avec un homme. Et de fait, Bourassa passe rapidement à l'arrière-plan dans cette analyse. Desrosiers ne retient que les grands thèmes de sa pensée ainsi que certains comportements révélateurs: il n'est que la porte d'entrée à l'analyse du groupe social dont il incarne à merveille l'échec d'agir sur l'Histoire. Cette étude, donc, même si elle exploite à fond des concepts aussi centraux de l'analyse goldmannienne que "conscience possible", "vision du monde", "tendance particulière à la cohérence", est moins satisfaisante que celle d'Un homme et son péché où Desrosiers distinguait mieux la compréhension de l'explication⁵⁹.

Un article occupe une place un peu spéciale dans cet examen de la critique littéraire partipriste. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une critique littéraire mais plutôt d'un écrit théorique doublé de l'exposé d'une méthode critique. Quatre rédacteurs se mettent ensemble et produisent ce qu'on

59. Rappelons que cette étude a le très grand mérite de percevoir le dilemme méthodologique posé par la situation québécoise et de tenter la jonction un peu verbeuse mais magistrale des sources idéologiques de Parti pris pour arriver à une explication du Québec qui soit vraiment totalisatrice et dialectique (cf. supra, p. 45). Il est remarquable mais aussi révélateur que ce soit un collaborateur occasionnel qui arrive à formuler si bien la problématique partipriste.

peut considérer comme la seule perception marxiste cohérente et bien articulée de l'art au sein de la revue. Luc Racine, Narciso Pizarro, Michel Pichette et Gilles Bourque rédigent Production culturelle et classes sociales au Québec⁶⁰ pour le numéro quadruple du centrentenaire afin de préciser comment les artistes pourraient concrètement participer à la lutte de libération québécoise. Ils font précéder leurs recommandations précises par une analyse synthétique du sens et des fonctions de l'art (la production culturelle symbolique, en leurs termes), analyse dont il importe de signaler les éléments majeurs.

Au départ, ils précisent que la bourgeoisie a accaparé le culturel comme tout le reste et l'a profondément aliéné, en faisant une chose angélique et irrationnelle, prétendument a-sociale et a-historique, réservée à une minorité et insignifiante pour la majorité. Une entreprise révolutionnaire doit donc se ressaisir du culturel; celui-ci est extrêmement important de par sa nature même, en tant qu'"un des rares et importants média d'expression et de signification collective de la totalité"(p. 44), et comme "instrument de réappropriation et d'identification collective: un instrument de libération" (p. 44). Cette conquête du culturel ne sera possible qu'avec la révolution mais dès maintenant certaines mesures sont possibles. De là le but de l'article, qui est de faire la critique de certaines idéologies de l'esthétique, de proposer "certains éléments majeurs d'une théorie de la production culturelle" (p. 45) et de formuler des propositions pour un rapprochement

60. IV, 9-12, mai-août 1967, p. 43-75. Les citations qui suivent, jusqu'à indication du contraire, sont tirées de cet article et les références données entre parenthèses dans le texte.

entre les producteurs culturels et les centrales syndicales. Le postulat de base de l'article est que les activités culturelles tant symboliques (l'expression artistique) que théoriques (idéologie, sciences, philosophie) sont des activités de production qui comme telles sont soumises au contrôle de certains groupes.

La première partie de l'essai, la critique de certaines perceptions idéologiques de l'art, est la partie la plus faible. Les auteurs critiquent d'abord une survalorisation de l'art qui devient "un réel plus réel que la réalité réelle"(p. 46): "une variante récente de cette conception est le formalisme structuraliste qui, tentant de rétablir la pureté parfaite des formes, décèle au centre de l'oeuvre une structure complètement refermée sur elle-même..."(p. 47). On semble reprocher à cette conception d'être une réincarnation de l'idéalisme hégélien. Paradoxalement, on rejette aussi "l'inverse de ce formalisme idéalistique... un empirisme réaliste tout aussi illusoire [qui] prétend trouver l'objet de l'art dans la vie elle-même, dans la réalité quotidienne" et qui veut que l'art "s'efface complètement pour laisser parler le réel, qu'il se noie dans le quotidien (ou le banal) afin de dire la réalité telle qu'elle est"(p. 47). Les auteurs ne précisent pas pourquoi cet "empirisme réaliste" que les écrivains partipristes ont pratiqué et revendiqué comme art d'écrire, surtout dans le numéro spécial consacré à la littérature (volume II, numéro 5), est condamnable. A leurs yeux, celui-ci aussi valorise "à l'excès et parfois jusqu'au ridicule le rôle de l'artiste"(p. 47). Comment un art qui veut

s'effacer pour laisser parler la réalité constitue une survalorisation du rôle de l'artiste, tout autant que le formalisme idéaliste, demeure un mystère qu'ils ne sentent pas le besoin d'éclaircir. Le formalisme et l'empirisme réaliste sont pour eux des formes de "compensation imaginaire par rapport au peu d'importance réelle que les artistes ont dans notre société" (p. 47), tout comme les idées de McLuhan qui exercent une profonde fascination sur les artistes. Celui-ci tombe dans "l'idéalisme, en faisant de l'artiste un prophète, et dans le formalisme, en faisant de l'art uniquement un moyen de communication indépendamment de tout contenu" (p. 48). L'examen rapide de ces trois perceptions idéologiques conduit à poser la question de la récupération de l'art dans les sociétés de consommation. Celui-ci y devient une "activité stérile mais économiquement rentable" (p. 49). C'est l'esthétique formaliste surtout, qui, en étudiant l'art comme une chose en soi, lui enlève son caractère subversif et antagoniste.

"Face à cette dissolution et aux idéologies esthétiques qui tendent à la justifier, il devient nécessaire de repenser radicalement la question de la fonction et de la nature de l'activité artistique." (p. 49) L'art est une des activités de l'homme, une activité de production du domaine des services, pareille aux autres activités de production, circulation, distribution et consommation, et "n'échappant pas aux règles qui régissent les activités économiques et politiques d'une société" (p. 50). "Une classe sociale, en plus de comprendre des groupes économiques et politiques, comporte

également des groupes d'artistes dont le rôle est précisément d'exprimer de façon cohérente sur le plan symbolique ou sur le plan conceptuel s'il s'agit d'hommes de science, de philosophes ou d'idéologues, la vision que cette classe a d'elle-même, des autres classes et de la société dans son ensemble." (p. 51)

La signification de l'art est donc inséparable du groupe qui le produit. L'oeuvre est un phénomène de communication: elle "dit toujours quelque chose (sens ou message) d'une certaine façon (structure, code ou forme) à quelqu'un (groupe ou classe)" (p. 52). Séparer l'un ou l'autre de ces aspects conduit droit à diverses déviations, parmi lesquelles - de nouveau à la grande surprise du lecteur - on trouve le réalisme (avec le formalisme, l'idéalisme et l'empirisme)⁶¹. L'oeuvre d'art est un fait de

61. S'il est permis de conjecturer sur ce qui pourrait être le raisonnement des rédacteurs pour expliquer ce refus paradoxal du réalisme (ici séparé de l'empirisme), on trouverait à peu près ceci: Les rédacteurs insistent sur le culturel comme production. On peut donc supposer qu'ils veulent éviter de penser l'art comme "reflet" du réel plus ou moins conforme à la réalité objective. Parler de "réalisme" entraînerait forcément à penser l'art comme reflet. Or ils veulent concevoir l'art comme une pratique spécifique, comme une sous-structure de la structure sociale globale. Parler de production et refuser même la notion de réalisme est pour eux une façon d'éviter cette pierre d'achoppement du reflet.

Evidemment, pour nous, la question reste entière. Si l'art est une pratique spécifique, de quelle façon s'insère-t-elle dans le système global? Le problème des médiations entre l'oeuvre et les formes sociales se pose encore. Les auteurs de l'article proposent, comme type de médiation, celle élaborée par Goldmann: l'oeuvre porte à son maximum de conscience possible la vision du monde du groupe social. Mais comment l'analyste ou le critique fait-il pour le savoir, sinon en s'interrogeant sur la conformité de la structure de l'oeuvre avec la structure sociale en question? Deux structures (l'une, littéraire, l'autre, sociale) conformes, ou homologues: n'est-ce pas là poser la question de la nature fondamentalement réaliste de l'oeuvre?

communication, le produit d'un groupe à un moment donné de son histoire: cette conception s'oppose à "toute idéologie de l'art pour l'art et à toute transcendance de l'oeuvre par rapport à l'histoire"(p. 52). "L'étude du phénomène artistique ne peut donc se faire hors de la situation, hors de la structuration du réel à un moment donné du développement historique, hors du groupe social producteur et consommateur des productions artistiques d'une société.(...) Il faut se reporter au groupe social duquel une oeuvre émane et, de façon plus globale, à la classe, au système socio-économique et politique, etc..." (p. 53) Il faut s'y reporter à la façon de Goldmann, en voyant dans l'oeuvre le maximum de conscience possible du groupe qui, en dernière analyse, la produit.

Les auteurs rejettent donc toute transcendance historique de l'oeuvre. Ils n'éludent pas, toutefois, le problème fondamental posé par cette conception: celui de la permanence de l'attrait d'une oeuvre à travers l'histoire. Ils lui apportent une "explication rigoureuse":

L'art, en effet, ne transcende pas l'histoire, mais une oeuvre donnée, que ce soit le théâtre d'Eschyle ou les cathédrales du moyen-âge, peut la traverser dans des conditions déterminées et limitatives. La totalité de l'expérience et sa traduction dans l'oeuvre présentent au contraire un caractère de plus ou moins grande richesse. Une oeuvre possède en elle-même une possibilité donnée d'axes autour desquels peuvent s'ordonner ses éléments. Cette possibilité d'organisation et de réorganisation explique qu'elle puisse survivre au groupe qui l'a produite. La durée de sa survie sera fonction de la richesse de l'expérience qu'elle a totalisée et de sa possibilité d'être comprise, c'est-à-dire réorganisée à travers l'histoire par d'autres groupes. Ceci explique en partie que certaines oeuvres, même parfaites, aient une vie très courte (oeuvres produites par des groupes ou classes en

décadence), que certaines autres prennent longtemps avant d'être reconnues (oeuvres nées d'un groupe au début de son ascendance), que d'autres enfin subissent des éclipses puis réapparaissent...(p. 54)

Marx avait déjà posé le problème au sujet de l'art grec, voyant en celui-ci certaines réussites jamais égalées depuis:

Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté réside dans le fait qu'ils nous procurent encore une jouissance esthétique et qu'ils ont encore pour nous, à certains égards, la valeur de normes et de modèles inaccessibles.⁶²

Les auteurs de l'article ne mentionnent pas l'interrogation de Marx, ni sa solution, considérant sans doute (et avec raison) que la leur est plus satisfaisante et s'applique à d'autres époques que celle de l'art grec. Pour Marx, en effet, les Grecs étaient des enfants et, face à leurs oeuvres, l'homme moderne se prend au "charme" de la profonde vérité de la naïveté enfantine; à cela s'ajoute le regret des conditions sociales aptes à l'éclosion d'un tel art et qui ne reviendront jamais. Cette "explication" fait un peu sourire et Bertolt Brecht, entre autres, la critiquera:

Marx attire l'attention sur l'étonnante faculté qu'ont les hommes d'être encore sensibles même à des oeuvres d'art très anciennes. Il s'en montre à juste titre étonné, car la formule facile de l'éternité de l'art ne le satisfait pas. Sa remarque selon laquelle l'humanité aime à se souvenir de son enfance me paraît accessoire. On peut penser plutôt que l'humanité aime entretenir le souvenir de ses luttes et de ses victoires et qu'elle est parcourue d'un frisson quand elle se rappelle ses efforts,⁶³ ses inventions, ses découvertes toujours renouvelés.

62. K. Marx, Introduction à la critique de l'économie politique (1857), Paris, Editions Sociales, 1957, p. 175.

63. B. Brecht, Les arts et la révolution, Paris, L'Arche, 1970, p. 174-175.

Expliquer par le "charme" ou le "frisson" nous semble s'équivaloir et, à tout prendre, l'hypothèse des rédacteurs partipristes est la plus satisfaisante des trois⁶⁴.

Ces éléments majeurs d'une théorie de la production artistique étant posés, les auteurs en font une application schématique par un aperçu historique du Québec. Ils montrent comment, en sept étapes, la production culturelle est passée des mains des seigneurs et du clergé (1760-1840) à celles des classes moyennes (1950-1967) et a ainsi suivi le développement socio-économique et politique. Dans le Québec contemporain, ils perçoivent trois classes (la bourgeoisie, les "non-instruits" et la classe montante des travailleurs non-manuels) avec chacune son type de consommation culturelle: la Place des Arts, les galeries et les éditions de luxe pour la première, le cinéma et le canal 10 pour la seconde, les boîtes à chanson, les librairies, les théâtres et cinémas d'essais pour la troisième. La bourgeoisie au pouvoir prétend vouloir promouvoir une culture populaire et "démocratiser" la culture, mais c'est de la poudre aux yeux. Elle le fait pour éviter que le culturel devienne

64. Ce qui n'est pas beaucoup dire. Car enfin, d'où viennent cette "plus ou moins grande richesse" de l'oeuvre, cette "richesse de l'expérience qu'elle a totalisée"? Si elles viennent du groupe, comme le laissent entendre les auteurs de l'article, alors comment se fait-il que toutes les productions concurrentes de ce groupe ne totalisent pas la même richesse d'expérience et ne soient donc pas des chefs-d'oeuvre? On est ainsi ramené à la nécessité de tenir compte du particulier, dont les auteurs font abstraction. Refusant de l'envisager, ils laissent planer sur l'importance de l'individu producteur le plus entier mystère, porte ouverte aux spéculations les plus idéalistes, dont la vieille théorie du génie.

vraiment "un instrument de lutte contre la domination et l'injustice et... facteur de cohésion et de prise de conscience collective"(p. 64). Certaines mesures doivent donc être prises immédiatement. D'abord au niveau des artistes. Ils doivent premièrement mettre fin à leur isolement inefficace et s'organiser: "il s'avère indispensable que les artistes voulant participer à la construction du socialisme cessent de dépendre, lorsqu'il s'agit de la diffusion de leurs productions, du système socio-culturel qu'ils entendent dénoncer" (p. 65). Ils sont des producteurs et des salariés et il n'y a aucune honte à une organisation collective, par exemple syndicale, pour agir sur la politique culturelle de l'Etat. De plus, les artistes doivent cesser de pratiquer un travail morcelé, l'équivalent du travail à la chaîne qui permet de déposséder le travailleur de son travail, et voir que s'il y a une division des activités (les diverses formes d'art), il y a néanmoins des relations entre ces activités. Des productions qui accentueraient la synthèse ou l'intégration des diverses formes d'expression artistique projetteraient une vision du monde socialiste en répandant l'idée de la participation et de la création collective.

Les syndicats existants doivent aussi faire leur part pour resserrer les liens entre ces artistes et les travailleurs et pour dérober la diffusion du culturel des mains de la classe dirigeante. A long terme, cela signifie que "l'artiste cesse radicalement d'être le valet des élites dirigeantes actuelles, même s'il l'est de façon critique et

destructrice par rapport aux valeurs dominantes, et qu'il s'allie inconditionnellement aux travailleurs organisés économiquement (syndicats) et politiquement (parti)"(p. 70). A court terme, une série de mesures s'imposent: que les artistes se syndicalisent pour mettre fin à leur isolement social; que les centrales syndicales s'occupent de culture, non seulement par des revendications globales (participation aux décisions de l'Etat), mais aussi en s'adjoignant des équipes d'artistes pour exprimer symboliquement les luttes des travailleurs, en organisant des tournées d'artistes, en se faisant éditeurs et patrons des arts... L'article se termine par une mise en garde contre les dangers possibles d'une trop grande intervention étatique et d'une syndicalisation des artistes (témoin le stalinisme); dans le Québec de l'époque, toutefois, ces risques ne sont pas présents.

Cet article est un des plus lucides et des plus importants (dans l'optique de notre analyse) qu'ait publié Parti pris. Il a d'abord un contenu théorique important. L'exposé d'une conception marxiste de l'art ne va pas sans ratés mais l'ensemble se présente bien. L'art est une forme de production, soumise aux mêmes lois générales que toutes les formes d'activité socio-économique. Chaque groupe social a ses producteurs culturels qui véhiculent, sous forme symbolique, sa vision du monde. Les artistes ne sont ni des démiurges, ni des prophètes, et ils n'ont pas à être survalorisés, façon utile de les abstraire de la collectivité. L'art, pour autant, demeure très important: il est un instrument de signification

de la réalité totale; de là l'importance de son étude.

L'oeuvre d'art doit être étudiée comme un phénomène de production (son incarnation dans un moment historique et une structure socio-économique) et de communication (un sens codé s'adressant à un groupe particulier). Sur le plan pratique, les auteurs de l'article sont surtout préoccupés par les mesures à prendre pour que les artistes soucieux de la construction du socialisme québécois puissent agir efficacement comme producteurs culturels. Ils formulent donc des propositions raisonnables et sérieuses qui visent à promouvoir un esprit collectif parmi ces producteurs (la fin de l'individualisme stérile) et à les intégrer en milieu ouvrier (la fin de la solitude inefficace).

Une classe sociale s'impose autant par sa pratique artistique et culturelle que par ses pratiques économique et politique. (...) La culture, comme nous l'avons souligné, n'est pas le lieu pur de la démocratie des esprits; elle est, au contraire, une tentative de chaque groupe social pour s'appropriier le mode de connaissance du réel à une époque déterminée. (p. 54)

Il est donc important de s'interroger sur l'efficacité des moyens utilisés par les artistes socialistes québécois. Parti pris ne le fera guère souvent. Dans cet article, les propositions conservent une certaine généralité et se réfèrent surtout au cadre de cette action: comment les artistes pourraient créer en relation avec les milieux ouvriers. La forme particulière de cette production, toutefois, reste assez imprécise. Et pourtant, une fois la production culturelle organisée sur des bases socialistes, le plus important reste à faire: résoudre les problèmes épineux de la forme. Quelle sera l'esthétique militante de ces artistes? Par exemple, peu de questions -

à première vue du moins - se posent sur la forme de la chanson. Que les centrales syndicales organisent la tournée de chansonniers à tendance socialiste et l'effet est assez prévisible. La chanson se prête assez bien à l'action directe et efficace sur les foules, et peut devenir ferment d'action ou signe de ralliement. Elle peut, sans se renier comme telle, servir - et efficacement - à des objectifs de lutte. Les exemples historiques sont nombreux⁶⁵. Le cas du théâtre est déjà plus ambigu. Pièces didactiques de Piscator et Brecht ou opéras populaires chinois: ils sont loin de faire l'unanimité - et même dans les milieux de gauche - sur leur valeur comme théâtre et sur leur efficacité comme éléments de la lutte idéologique. Que les centrales syndicales encouragent les créations collectives, s'adjoignent des équipes qui puissent monter des pièces inspirées du milieu ouvrier ou axées sur l'éducation syndicale et politique, cela peut toujours se faire. Mais quelle sera la forme de ces pièces, et leur efficacité? Le livre soulève encore plus de difficultés. Une seule recommandation s'y intéresse particulièrement: "Les centrales syndicales pourraient aussi se faire éditeurs et voir à la diffusion du livre"(p. 73). Mais de quels livres? S'il s'agit de littérature, quel art d'écrire doit inspirer les romans ou poèmes de la classe ouvrière? La classe ouvrière voudrait-elle lire, donc publier et diffuser des oeuvres littéraires? Ou, plus fondamentalement: les centrales syndicales auraient-elles publié les oeuvres

65. Le meilleur exemple est celui des Noirs américains.

partipristes?

Les auteurs de l'article ne soulèvent pas ces questions. D'une façon, on peut leur savoir gré d'avoir laissé à la praxis de déterminer la forme même que revêtirait la production culturelle: c'est dans l'action et au contact des travailleurs que les artistes élaboreraient des oeuvres qui dépassent la contestation purement culturelle. Par ailleurs, les éditions de la revue publiaient des oeuvres. Il se faisait, dans l'immédiat, une production culturelle dont il fallait déterminer l'efficacité. Le Cassé, La nuit ou Les coeurs empaillés répondent-ils à la visée révolutionnaire de Parti pris et s'insèrent-ils dans la coulée de ses sources idéologiques? Puisqu'il ne pose pas le problème comme tel, l'article recèle une certaine ambiguïté. On ne sait pas s'il constitue seulement un programme d'action pour artistes de bonne volonté ou s'il renferme certains éléments d'autocritique à l'égard des écrivains partipristes eux-mêmes. Ceux-ci sont-ils inclus parmi ces "valet[s] des élites dirigeantes actuelles, même s'il[s] [le sont] de façon critique et destructrice par rapport aux valeurs dominantes"(p. 70)? En attendant que leurs recommandations soient suivies, les auteurs de l'article devaient donc immédiatement, face aux oeuvres lancées, s'interroger sur le rapport entre les positions théoriques et critiques de Parti pris et les oeuvres publiées par la revue et se livrer à une critique compréhensive de ce rapport. L'article formule des recommandations en fonction de la situation québécoise mais se refuse, en somme, à considérer la première donnée de cette

situation: l'efficacité passée et présente de la production culturelle symbolique du mouvement Parti pris⁶⁶. C'est précisément à la tentative de combler cette lacune que se consacrera la quatrième partie de notre étude.

La critique littéraire, telle que pratiquée par Parti pris, ne forme pas un bloc monolithique. Comme tellement d'autres aspects de la revue, elle est une réalité mouvante, fluide, reflet d'un groupement vivant et dynamique mais aussi qui n'est jamais arrivé à un état de cohésion rigoureuse. Il y a, certes, une direction générale à ce mouvement. Dans la succession des critiques attitrés de la revue, on passe du critique littéraire qui se définit comme critique et qui est très conscient de sa discipline (André Brochu), au critique qui se conçoit comme lecteur vorace et anarchique (Michel Euvrard), pour finalement arriver à des rédacteurs qui font de la critique littéraire par suppléance et par accident: Raoul Duguay s'en aperçoit après un an de pratique, alors que Pierre Maheu le proclame dès le départ. Il y a aussi, dans la pléthore de critiques qu'offre la revue, certaines dominantes très nettes. Parti pris tend à privilégier une forme de critique très engagée, c'est-à-dire une esthétique du contenu qui cherche à dégager l'effet didactique d'une oeuvre, son importance au sein du mouvement de libération québécoise, sa qualité comme reflet d'une situation d'aliénation

66. L'article, de par son existence même, postule l'efficacité de la production culturelle idéologique du mouvement: si ses auteurs étudient une situation pour formuler des recommandations, c'est parce qu'ils ont espoir que celles-ci auront un effet quelconque.

coloniale ou de lutte décolonisatrice, en somme, sa charge révolutionnaire. Cette forme de critique est évidemment très inégale. Elle est très réussie dans les articles de certains collaborateurs occasionnels qui arrivent à la mise en relief de certaines structures sociales fondamentales après une analyse structurale et littéraire de l'oeuvre elle-même. Ces critiques se réclament clairement de Lucien Goldmann.

Il est d'ailleurs surprenant que la critique marxiste intervienne si peu dans le discours critique des partipristes. Les sources idéologiques de la revue sont constamment présentes dans la critique littéraire de Parti pris: l'accent sur les grands thèmes de l'aliénation coloniale et l'importance donnée à une lecture révolutionnaire des oeuvres sont évidents. Mais la critique littéraire de ces sources est quasi absente. La critique sartrienne ne sert à fonder aucune entreprise de dévoilement littéraire. Et la critique marxiste n'intervient que de façon épisodique, dans un article occasionnel ou à titre de référence réglementaire et un peu protocolaire (Michel Euvrard et Luc Racine). Une conséquence en est que la critique révolutionnaire de Parti pris est très peu littéraire (le contenu seul de l'oeuvre retient l'attention) et d'un marxisme assez élémentaire. Ce marxisme n'est pas doctrinaire: les critiques partipristes n'ont pas une conception figée d'un style approprié, fût-il réaliste, et ils sont extrêmement ouverts à toutes les aventures de la parole et à toutes les formes littéraires. Mais, voyant dans l'oeuvre un reflet d'un ordre social tout en étant insensible au problème fondamental de la critique

marxiste, celui des médiations complexes à trouver entre l'oeuvre et l'infrastructure, ce marxisme reste élémentaire. Cette recherche des médiations et la formulation de certaines hypothèses sont le sens même de la critique de Lucien Goldmann. La plupart des partipristes n'y portent aucune attention.

C'est ainsi que la critique partipriste la plus satisfaisante est celle qui, sans se référer explicitement aux sources idéologiques de la revue, entreprend l'élucidation littéraire d'oeuvres singulières. André Brochu croit que l'analyse thématique et formelle d'une oeuvre est seule capable d'arriver au centre secret de celle-ci. La critique littéraire pour lui doit absolument être littéraire, sinon elle perd toute raison d'être. Elle n'est toutefois ni impartiale, ni désincarnée. Brochu est convaincu que son travail est utile à l'entreprise révolutionnaire de Parti pris; il sert à la fonder, et de multiples façons. L'enseignement d'oeuvres bien comprises porte sur les valeurs fondamentales, les préoccupations essentielles, la problématique d'une collectivité; la critique littéraire est aussi l'inventaire d'une tradition, seule capable d'asseoir une rhétorique révolutionnaire. Brochu se consacre donc à l'étude d'oeuvres québécoises exclusivement.

Le temps lui donnera en grande partie raison. On jugera sa critique littéraire insuffisamment engagée et insuffisamment éclairée par les fondements idéologiques de la revue. Mais ses successeurs ne mèneront pas un travail critique de même qualité. Michel Euvrard soulèvera des problèmes sérieux, tels ceux de la dépossession de l'écrivain, de l'aliénation,

ou de la conscience juste, mais de façon désincarnée et sans ménager de médiations avec la situation québécoise. La revue le remplacera par des critiques bien enracinés et clamant haut leur engagement, mais sérieusement limités comme critiques littéraires. La critique littéraire de Parti pris évoluera donc d'une critique intelligente et lucide mais posant des problèmes d'intégration (intégration aux sources idéologiques de la revue avec Brochu, intégration à la situation québécoise avec Euvrard - ce qui nous semble plus sérieux), à une critique naïve et intempestive, sans ambition critique comme telle. Mais ce n'est pas seulement la dégradation de la critique littéraire après lui qui donne implicitement raison à Brochu. La revue elle-même reconnaît qu'une analyse littéraire thématique est marxiste et profondément partipriste par sa façon de présenter l'article critique de Paul Chamberland sur la poésie québécoise dans le dernier numéro du volume IV. Parti pris reconnaîtra donc explicitement qu'il ne peut aller au-delà du dilemme posé par la critique de Brochu. Sans doute parce que celle-ci, même si elle ne se réclame pas de la critique marxiste ni sartrienne, exploite de façon intelligente et personnelle les apports de chacune. Brochu s'intéresse à des oeuvres singulières qu'il décortique patiemment dans une véritable analyse phénoménologique. Peu lui chaut de déterminer la classe sociale de l'écrivain, mais il a une perception intime de ce qu'est une praxis (un travail exclusivement intellectuel, désincarné n'existe pas, toute **théorique** est une pratique, même la critique littéraire) et de ce qu'est

la dialectique (la connaissance de la tradition doit fonder la pratique contemporaine, chaque chose renferme son contraire). Il aurait été très intéressant qu'un critique de la qualité de Brochu cherche à poser les jalons d'une critique littéraire québécoise résolument marxiste et existentialiste et on peut lui reprocher de ne pas l'avoir tenté. Mais on doit reconnaître qu'il a été néanmoins le critique partipriste le plus lucide et, à tout prendre, le plus utile à la revue.

QUATRIEME PARTIE

LA CREATION LITTERAIRE DE PARTI PRIS

CHAPITRE I

LES OEUVRES PARTIPRISTES

D'octobre 1963 à l'été 1968, les Editions Parti pris assurèrent la publication d'un nombre de livres très respectable dans le contexte québécois, surtout si l'on considère le peu de moyens du groupe. En littérature, seize livres sortirent des presses: La Ville inhumaine de Laurent Girouard, Blues pour un homme averti de Claude Jasmin et Le Cabochon d'André Major, hors collection¹; puis, dans la collection "Paroles", treize titres dont l'ordre de publication est le suivant: Le Cassé de Jacques Renaud, L'Afficheur hurle de Paul Chamberland, La chair de poule d'André Major, La nuit de Jacques Ferron, Pleure pas, Germaine de Claude Jasmin, Journal d'un hobo de Jean-Jules Richard, Sonnets archaïques pour ceux qui verront l'indépendance de Jean-Robert Rémillard, Papa boss de Jacques Ferron, Le monde sont drôles de Clémence Desrochers, Les Cantouques de Gérald Godin, Les coeurs empaillés de Claude Jasmin, Elégies pour l'épouse en-allée d'Alfred Desrochers, L'Inavouable de

1. La Ville inhumaine et Blues... portent respectivement le numéro 1 et 2, mais la série se termine là. Le Cassé sera le numéro 1 de la collection "Paroles".

Paul Chamberland. Parallèlement, sept essais seront publiés:

Le taxi: métier de crève-faim de Germain Archambault, hors collection, puis cinq livres dans la collection "Aspects": Carnets politiques de Jean-Marie Nadeau, Du duplessisme au johnsonisme 1956-1966 de Gérard Bergeron, Mon pays, le Vietnam de Nguyen Trung Viet, Journal de Bolivie d'Ernesto "Che" Guevara, Nègres Blancs d'Amérique de Pierre Vallières; par ailleurs, La Victoire de Saint-Denis de Robert-Lionel Séguin inaugure une nouvelle collection, celle du "Centrentenaire" qui n'aura pas de suites. A ces vingt-trois écrits, on doit finalement ajouter le recueil de caricatures de Berthio, Les cent dessins du centenaire.

Vingt-quatre oeuvres où la littérature a la meilleure part. Et cela, malgré les buts que la revue entend fixer aux Editions. Car Parti pris souhaite, ou du moins, dit souhaiter que les Editions publient surtout des textes socio-politiques, des études, en somme fournissent les instruments de travail pour une éducation populaire et une politisation des Québécois. Ces littéraires se veulent politiques et cherchent à constituer une avant-garde révolutionnaire. Spontanément, ils ont tendance à mettre en doute l'efficacité de la littérature dans une situation révolutionnaire. Nous avons déjà vu les expressions de mépris à l'égard de la littérature et surtout à l'égard de la critique littéraire qu'on trouve périodiquement dans la revue. Cette tentative de mettre en sourdine la littérature est surtout évidente dans le cas des buts fixés aux Editions. Le Manifeste 64-65, expression cohérente et collective, donc privilégiée, de la pensée du mouvement, entend clairement faire passer la littérature au second plan:

Les Editions Parti pris, quant à elles, tout en continuant à publier certaines oeuvres littéraires et essais qui nous semblent marquer un approfondissement de la conscience révolutionnaire, s'orienteront surtout vers la publication

du matériel de travail: documents, témoignages, textes de base pour la formation des militants, études sur divers aspects politiques, sociologiques et économiques du Québec, etc. Il s'agit de faire naître une maison d'éditions qui se consacre à l'éducation politique populaire.²

Dans le même numéro, Pierre Maheu revient sur ce travail de politisation et annonce la création de certaines collections qui seront privilégiées:

Les Editions Parti pris pour leur part, tenteront de se rénover. Nous voulons donner toute l'importance possible à deux collections: l'une de témoignages et documents, qui sera consacrée à des exemples concrets de problèmes québécois tels qu'ils sont vécus. Nous invitons tous ceux qui le peuvent à nous soumettre leur témoignage sur leur milieu de travail, le quartier ou le village qu'ils habitent, une expérience syndicale ou communautaire qu'ils ont vécue, etc. Nous publierons tous ceux de ces textes qui nous sembleront révéler un aspect de la conscience québécoise, ou de l'être québécois. La seconde, une collection de textes politiques, essais, études sur des questions sociales, etc., sera un instrument pour l'élaboration théorique de la révolution.³

Ces collections ne verront pas le jour, ou du moins, pas sous ces noms ni sous ces formes. La publication de matériel de travail ne se fera pas et les essais tarderont beaucoup à apparaître. Un an plus tard, le Manifeste 1965-66 ne parlera même pas des Editions. Il n'y sera question que de travail d'agitation, de propagande, d'éducation politique, d'encadrement, sans pour autant qu'on précise l'importance des Editions, ni même leur place - si elles en ont une - dans ce travail. Dans un court article d'une page, Gérald Godin, le nouveau directeur des Editions, dressera le bilan des

2. Manifeste 64-65, II, I, sept. 1964, p. 17.

3. P. Maheu, Notes pour une politisation, II, 1, sept. 1964, p. 55. Souligné dans le texte.

oeuvres publiées et fera de nouveau état du projet de publier des oeuvres autres que littéraires. La collection "Paroles" compte déjà six titres, auxquels il faut ajouter les trois premières oeuvres littéraires publiées hors collection; neuf oeuvres littéraires, donc, sans que la publication de textes politiques ait démarré:

Quant à la saison qui commence, déjà le Journal d'un hobo de Jean-Jules Richard est chez l'imprimeur. De plus, cette année, le vieux projet d'ajouter à la collection Paroles les collections Aspects et Raison, celle-ci consacrée aux textes théoriques et celle-là aux documents, verra le jour. Des tractations sont actuellement en cours pour que la saison commence, du côté de la collection Aspects par la publication d'un livre qui fera parler de lui: les Carnets politiques de Jean-Marie Nadeau, un intellectuel qui s'égara⁴ dans le parti libéral. Quant au reste, vous verrez bien.

La collection "Raison" restera toujours au niveau des projets. Quant à la collection "Aspects", elle sera toujours en retard sur sa consœur littéraire.

Ainsi, malgré les bonnes intentions, malgré les multiples efforts d'orienter la publication vers l'action politique, les Editions Parti pris resteront surtout un phénomène littéraire. Ce déséquilibre en faveur de la littérature et cette incapacité de la part des responsables de s'éloigner de leurs premières amours est très révélateur de la véritable nature du mouvement. La liste des auteurs n'a alors rien d'étonnant et confirme cet état de fait. Des rédacteurs ou des collaborateurs de la revue (Major, Girouard, Chamberland, Ferron, Godin) publient des oeuvres littéraires aux Editions, mais la collection "Aspects" ne fait appel qu'à des talents sinon étrangers au mouvement,

4. G. Godin, Les Editions Parti pris, III, 1, août-sept. 1965, p. 96.

du moins extérieurs à celui-ci (exception faite de Vallières qui, après bien des détours, s'est rallié brièvement à Parti pris). Les partipristes sont des littéraires, envers et malgré tout.

Ce qui ne veut pas dire que les essais publiés par Parti pris sont nécessairement inférieurs aux oeuvres littéraires ou moins importants. Nègres blancs d'Amérique, par exemple, est certainement le plus notoire des livres partipristes et probablement le meilleur. Les statistiques de vente révéleraient peut-être que Le Cassé s'est plus vendu; mais si tel est le cas, on peut présumer que c'est surtout à cause des programmes scolaires. Nègres blancs est, à plusieurs égards, la plus normale, la plus justifiée des oeuvres de Parti pris. Vallières est un révolutionnaire, un militant qui a exercé une action concrète dans le milieu. Son livre est à la fois un témoignage qui, dans sa partie autobiographique, reprend tous les thèmes partipristes en leur donnant chair, et une réflexion théorique sur l'efficacité de la lutte révolutionnaire. Non seulement ce livre est-il en quelque sorte l'oeuvre partipriste par excellence, en même temps il fonde, valide, justifie le mouvement, le sort des salons et de l'abstraction intellectuelle. Car Vallières a lutté avec les partipristes, il a milité dans le Mouvement de Libération Populaire. Il est donc frère d'armes. Du fond de sa cellule de prisonnier politique, il lance son cri; l'oeuvre est clandestine, sa vente est défendue au Québec et sa distribution assurée par NC Press Ltd, Canadian Liberation Publishers, agence ontarienne. Parti

pris a donc raison de se dire mouvement révolutionnaire puisqu'un de ses camarades incarne à ce point la lutte.

Il n'est pas dans notre propos d'analyser les essais socio-politiques publié par Parti pris; ce sont des oeuvres sans portée littéraire immédiate. Un bref aperçu sur ces essais est présenté en annexe (Annexe I), en soulignant surtout leur place au sein du mouvement. L'impression d'ensemble qui se dégage à la lecture de ces oeuvres est que les critères de sélection d'un livre partipriste sont loin d'être rigoureux. L'examen des cinq essais de la collection "Aspects" publiés pendant l'existence de la revue soulève des questions sur la justification de la publication de quelques-uns d'entre eux aux Editions Parti pris. Non pas qu'ils y soient absolument déplacés; mais ils n'y sont pas nécessairement bien acclimatés non plus. Cela laisse supposer que les Editions avaient peut-être de la difficulté à trouver des manuscrits qui répondent pleinement à leurs aspirations et qu'en jugeant les oeuvres partipristes, on doit laisser une assez grande marge aux tâtonnements et à l'expérimentation. Cela laisse supposer aussi que les Editions avaient une assez grande indépendance à l'égard de la revue et étaient loin d'être la voix ou l'extension de celle-ci. Si l'on songe que la collection "Aspects" prend finalement naissance lorsque Gérald Godin assume la direction des Editions (il prenait la succession de Laurent Girouard), on peut en outre présumer que la voix d'une personne avait peut-être beaucoup à faire dans le choix d'une oeuvre. Ceci dit, non pas pour laver Parti pris de sa responsabilité col-

lective, mais pour permettre de nuancer certains jugements⁵. Sur le plan littéraire, par exemple, le dernier livre publié par les soins de Girouard est Le journal d'un hobo; la première oeuvre publiée par Godin est celle de Clémence Desrochers, qui se distingue passablement des oeuvres antérieures. Godin publiera également Alfred Desrochers. La présence du père et de la fille détonne - du moins à première vue - dans cette assemblée d'écrivains politisés. La recherche historique permettra peut-être d'éclairer les diverses tribulations d'un manuscrit avant qu'il ne soit accepté pour publication et les discussions ou conflits d'opinions qui en découlaient (ainsi que la responsabilité particulière de chacun).

Dans le cadre de ce travail, donc, seulement les seize oeuvres littéraires publiées aux Editions Parti pris pendant l'existence de la revue seront retenues. A cet ensemble il faut ajouter les oeuvres publiées dans la revue elle-même (tout en précisant qu'elles n'ont pas le relief, donc l'importance objective d'une publication autonome). Ce sont surtout des poèmes, mais aussi des nouvelles et des contes (la liste complète est donnée dans l'Annexe II). Ces textes sont fréquents surtout au début de l'existence de Parti pris et leur nombre

5. Depuis mai 1965 (cf. II, 9, mai 1965, p. 56-57), Parti pris est constitué en "Coopérative d'Editions Parti pris". Un conseil d'administration nomme les membres d'un comité de rédaction de la revue et d'un comité de direction des Editions Parti pris (d'autres comités sont possibles, entre autres un comité des finances). Ces comités sont responsables au conseil d'administration de la bonne marche des activités dans leur sphère propre. En pratique, les mêmes personnes se retrouvent partout et ces structures ne changent rien, du moins dans la revue. Le mois précédent, d'autres structures avaient été annoncées (cf. La constitution du mouvement Parti pris, II, 8, avril 1965, p. 45-46.)

décroît régulièrement par la suite: dans le volume I, huit livraisons sur neuf contiennent des textes littéraires; dans le volume II, trois livraisons sur dix; dans le volume III, deux sur huit; dans les volumes IV et V, seulement une livraison respectivement contient des oeuvres littéraires. Ainsi, progressivement, la production littéraire quitte la revue pour devenir la responsabilité des Editions. D'ailleurs, des oeuvres publiées dans la revue seront reprises dans un livre des Editions: c'est le cas notamment pour quelques nouvelles d'André Major et de Jacques Renaud et des poèmes de Paul Chamberland et de Jean-Robert Rémillard. Nous avons choisi de laisser de côté les oeuvres parallèles, c'est-à-dire ce que les partipristes publient ailleurs que dans la revue ou aux Editions. Il est évident que ces oeuvres participent d'un même esprit et font partie du vaste mouvement Parti pris. Par contre, on ne peut raisonnablement tenir Parti pris responsable que de ce dont il a assumé directement la publication. Ce découpage, comme tout découpage, est donc arbitraire; toutefois, il n'est pas gratuit. Ce que Parti pris a publié constitue un noyau très bien circonscrit et, somme toute, assez imposant. Il sera toujours possible, dans d'autres études, de prolonger la réflexion sur ces oeuvres dans toutes les directions: les autres oeuvres des mêmes auteurs, les oeuvres de la même époque, les trajectoires convergentes ou divergentes de mouvements et d'auteurs, etc. D'ailleurs, si l'on cherche à déborder ce corpus, c'est avec de multiples risques. Certaines questions, surtout d'ordre historique, peuvent assez facilement être réglées: par exemple, Gérald Godin a-t-il

écrit Télesse avant, pendant ou après son rapprochement de Parti pris? Pourquoi Paul Chamberland a-t-il publié Terre Québec chez Déom plutôt que chez Parti pris? D'autres, apparemment plus simples, sont beaucoup plus difficiles à résoudre. La plus complexe est sans doute la question préalable: qui est un écrivain partipriste? Claude Jasmin est l'auteur qui a le plus publié aux Editions: trois oeuvres. Et pourtant les partipristes ne le considèrent pas comme un des leurs. Laurent Girouard dira qu'il n'est probablement pas conscient d'avoir créé un protagoniste aliéné et colonisé dans Blues pour un homme averti⁶ et Gérard Godin le traitera d'écrivain de droite⁷ - et ensuite publiera sa troisième oeuvre! Jacques Renaud refusera l'étiquette, même si Le Cassé est la plus connue des oeuvres littéraires de la maison⁸. André Major a publié deux des seize oeuvres retenues et un bon nombre de textes littéraires dans la revue: pourtant il quittera très tôt le groupe et sera rapidement renié par celui-ci. Est-il plus ou moins partipriste que Jasmin? Décider qui est écrivain partipriste nécessite la mise en relation précise d'une foule de variables et surtout l'analyse de l'ensemble de la production d'un auteur pour déterminer quelle est la part de ses écrits partipristes dans l'économie de son oeuvre. Parti pris a

6. L. Girouard, Les livres (1). Blues pour un homme averti, I, 8, mai 1964, p. 58.

7. "Il est assez curieux que les écrivains que j'estime être de droite: Lemoyne, Jasmin, Godbout..." (G. Godin, Les Editions Parti pris, III, 1-2, août-sept. 1965, p. 96.)

8. "Pour moi Parti pris n'est pas liée à une expérience politique. Je n'ai fait que publier un livre aux Editions du même nom." (Dans La barre du jour, op.cit., p. 148.)

décidé de ne pas vraiment tenir compte d'une quelconque classification des auteurs: ce sont des oeuvres qui ont été publiées. Ce travail, de même, ne s'intéresse qu'aux oeuvres lancées par le mouvement. Si l'expression "écrivain partipriste" s'y rencontre, c'est donc au sens très précis d'auteur ayant publié une oeuvre aux Editions Parti pris.

Ces oeuvres sont d'une grande diversité et forment un ensemble assez déroutant. On y trouve des nouvelles et des romans, des écrits fantaisistes, naturalistes, ou résolument biographiques, de tous les niveaux de langue, et de la poésie de tous les styles et de diverses inspirations. Il est impossible de nier cette hétérogénéité et guère souhaitable de chercher à niveler ou à émonder pour atteindre un dénominateur commun. Ce dénominateur commun est à chercher, certes, mais en accordant le plus d'attention possible aux particularités des oeuvres, tout aussi significatives.

Dans l'esprit du public contemporain du mouvement, les oeuvres de Parti pris se reconnaissent facilement à la langue jouale, d'abord, ensuite au réalisme cru qui met en évidence certains aspects hideux de la réalité québécoise, les deux en fait inséparables, et dans l'esprit de Parti pris et dans celui de ses lecteurs. Mais le retentissement assez considérable des premières oeuvres a créé une mythologie, une espèce de prototype d'oeuvre partipriste auquel la majorité des oeuvres est loin de se conformer. Lise Gauvin, par exemple, ne retient des oeuvres en prose partipristes que La Ville inhumaine, Le Cabochon, La Chair de poule, et Le Cassé

puisque seuls Girouard, Major et Renaud lui semblent faire partie du groupe Parti pris et ces livres lui semblent "le plus directement liés aux prises de position énoncées dans la revue"⁹. Gauvin n'entend dégager de ces oeuvres qu'une problématique de l'écriture centrée essentiellement sur une mise en cause de l'écriture réaliste. Ce sont là des propos extrêmement intéressants et importants. Mais, même si ces premières oeuvres forment un ensemble assez particularisé, elles constituent un bloc minoritaire dans la production des Editions Parti pris. Les oeuvres de Jasmin, Ferron, Richard, Desrochers doivent certainement, d'une façon ou d'une autre, être directement liées aux prises de position de la revue, à moins de concevoir les Editions Parti pris comme une maison d'édition ordinaire, ce qui n'est pas le cas, ou les éditeurs comme des inconscients. Gauvin parlera de l'"intrusion quasi accidentelle...dans le groupe Parti pris"¹⁰ de Pleure pas, Germaine. A ce compte-là, les accidents étaient plutôt la règle quand il s'agissait de décider de la publication d'une oeuvre.

Les trois oeuvres de Jasmin, les deux oeuvres de Ferron, le roman fleuve de Richard, les sonnets de Rémillard, les confessions de Clémence Desrochers et les élégies funèbres d'Alfred Desrochers ne sauraient être tenues pour des accidents de parcours. Parti pris en est responsable. Ces oeuvres peuvent

9. Lise Gauvin, op.cit., p. 123.

10. Ibid., p. 146.

plus ou moins bien s'intégrer dans le mouvement d'ensemble, mais elles y sont de propos délibéré. Y sont-elles à leur place? Si l'on ne cherche pas à ramener Parti pris à une option misérabiliste linéaire et à la problématique de l'écriture jouale, on s'aperçoit que divers types d'oeuvres peuvent concourir à ses fins. Parti pris est non seulement l'entreprise de dévoilement de l'aliénation québécoise, mais aussi l'immense aventure de la construction d'un homme nouveau. Et à bien des égards, pour justifier le choix d'une oeuvre, on peut supposer que la décision de publier était plus nuancée et plus subtile qu'une prise de position dans la revue. Plus tolérante aussi à l'égard de la réalité québécoise.

Il est possible, a priori et en se tenant au niveau anecdotique, de conjecturer sur certaines des raisons de publier ces auteurs. Jacques Ferron est, pour les partipristes, une espèce de bonze et de père spirituel, celui parmi les aînés dont cette jeunesse révolutionnaire se réclame le plus. Il est présent dès le début de l'aventure. Les partipristes se mirent dans cet esprit narquois et irrespectueux, profondément attaché au pays du Québec. Il était donc inévitable que les partipristes cherchent à publier des oeuvres de Ferron¹¹. Pareillement,

11. Pour se faire une idée de ce que Ferron représentait pour ces jeunes, voir le témoignage d'André Major dans l'Action nationale (vol. 55, no. 1, sept. 1965). Cet attachement réci-proque (il est évident que Ferron y prend plaisir) n'est pas sans ambiguïté. Par exemple Pierre Maheu, celui qui s'est le plus acharné à faire la laïcisation du Québec, se déclare tributaire de l'incroyance de Ferron, lui consacrant un long article en ces termes: "à Jacques Ferron docteur en incrédulité et grand mécréant devant l'Eternel" (II, 8, avril 1965, p. 20). Mais Maheu se méprend sur la mécréance de Ferron et ne semble jamais avoir perçu tout ce que celle-ci véhiculait comme complicité avec la religion (facteur d'identification important au Québec) et avec un grand nombre de personnalités religieuses, passées et présentes.

mais à un degré moindre, Jean-Jules Richard pouvait être réclamé par Parti pris comme un devancier exemplaire, isolé mais contestataire au sein d'une société aliénée, vivant de façon marginale mais produisant une oeuvre marquée par sa très haute conscience sociale. Ces deux auteurs pouvaient être perçus comme participant activement à la critique partipriste de la société québécoise, et dans leur personne et par leur oeuvre. Les affinités sont moins évidentes pour les autres. De façon générale, en l'absence de tout texte précis où Parti pris aurait défini de façon rigoureuse l'action littéraire des Editions, on peut dire que toute publication participe à la création de la littérature québécoise et favorise son développement, donc s'insère dans l'aventure partipriste. Même les oeuvres qui n'épousent pas étroitement l'idéologie révolutionnaire de la revue. Si les Editions publient des essais qui ont peu à voir avec cette idéologie sous prétexte que tout dévoilement de la réalité québécoise est bénéfique et nécessaire - comme Gérald Godin l'affirme pour justifier la publication des Carnets politiques de Jean-Marie Nadeau - , alors il est relativement facile de justifier une grande diversité d'oeuvres littéraires, celles-ci étant par nature moins axées sur la réalité socio-politique. On peut publier Clémence Desrochers parce qu'elle est un élément dynamique de la vie artistique au Québec, mêlée à l'aventure des Bozos et des boîtes à chanson et véhiculant sur scène un message important, celui de notre bêtise; son père, parce qu'il est une grande voix de la poésie québécoise et que toute oeuvre de lui constitue un

apport à notre littérature; Jasmin, parce qu'il est assez intelligent pour sentir les courants et assez souple pour s'y intégrer facilement et parce qu'il incarne un peu dans les années soixante le bouillonnement et la fébrilité nerveuse de la littérature québécoise.

Mais, dans cette optique, les Editions Parti pris auraient été justifiées de publier presque n'importe quoi. Or, il faut le rappeler, cette maison d'édition n'est pas une boutique ordinaire. Il importe donc d'aller au-delà de cette perception de la vie culturelle québécoise qui considère que tout nouveau livre, indépendamment de sa valeur intrinsèque, apporte de l'eau au moulin et est autant de gagné dans la lutte de la collectivité contre l'anéantissement. Cette perception est juste, mais insuffisante. Il faut aller plus loin et essayer de mesurer les oeuvres des Editions Parti pris à l'ensemble des prises de position littéraires et idéologiques de la revue et à l'aune de ses sources idéologiques. C'est seulement alors qu'on pourra décider de la justification d'une oeuvre au sein du mouvement et de la qualité des choix qui présidaient à la publication.

Nos conclusions générales à cet égard seront livrées au terme d'une analyse que nous avons choisi de mener en deux étapes, en distinguant les procédés d'écriture de la thématique des oeuvres. Nous avons aussi choisi d'examiner ensemble poèmes et oeuvres en prose. Même si, dans l'absolu, la poésie et la prose exigent peut-être deux types différents de discours, dans le cas particulier de Parti pris et dans l'optique de cette étude, il n'a pas semblé nécessaire de les séparer.

CHAPITRE II

LA THEMATIQUE DES OEUVRES PARTIPRISTES

L'analyse thématique permet d'atteindre certains éléments importants de la vision du monde véhiculée par des oeuvres littéraires, surtout si cette analyse est attentive à la structure formelle des oeuvres singulières. Il est possible de dégager des oeuvres que nous étudions une thématique propre à Parti pris, thématique qui lie la plupart de ces oeuvres entre elles et cela, malgré les différences individuelles de style et de registre. Cette parenté est dans certains cas assez ténue; trop faible pour marquer les Elégies d'Alfred Desrochers, par exemple, du sceau indélébile qui en ferait pleinement une oeuvre partipriste. D'ailleurs, on pourrait raisonnablement avancer que non seulement les Elégies mais La nuit, Papa Boss, Journal d'un hobo, Les coeurs empaillés, auraient tout aussi bien pu être publiés ailleurs, ou que Prochain Episode et Salut Galarneau seraient à leur place sous la raison sociale de Parti pris. Très peu d'oeuvres, à l'exception du Cassé, de La Chair de poule, et, peut-être, de Pleure pas, Germaine - les deux premières à cause de leur ton et de leur langue, et la troisième parce qu'il n'est pas certain qu'en 1964 une autre maison eut accepté de publier

ce roman, consacrant l'usage du joual dans la narration - sont condamnées à être exclusivement oeuvres partipristes. La preuve par l'absurde se trouve dans le fait que Major avait commencé de publier Le Cabochon dans Vie Etudiante, organe de la vie étudiante catholique, et on veut supposer que la publication se serait poursuivie dans ce journal, n'eût été la présence simultanée de l'auteur dans l'équipe de Parti pris qui éveillait des soupçons. Le contenu de l'oeuvre en lui-même ne justifiait certes pas une suspension de publication. La première édition du Cabochon porte le sous-titre "roman pour adolescents". Les rééditions laissent tomber "pour adolescents" et le dernier paragraphe de l'Avertissement de Major, paragraphe où celui-ci insistait sur le peu de portée révolutionnaire de son livre. Major y disait clairement que la présence sous la bannière partipriste du Cabochon était circonstancielle; son prochain livre était, au contraire, vraiment une oeuvre de Parti pris:

Je tiens encore une fois à souligner que c'est un ROMAN POUR ADOLESCENTS, et qu'on n'y doit pas chercher ce qui ne peut s'y trouver. Ceux qui réclament de moi une prose méchante, eh bien, ceux-là n'auront qu'à acheter La chair de poule, qui paraîtra en janvier. (Cabochon, p. 8)¹

D'ailleurs, en quittant la revue, Major, qui avait commencé à se raconter dans La Chair de poule a continué à le faire dans les pages de L'Action Nationale sous le titre Mémoires d'un jeune canoë². Une carrière d'écrivain partipriste qui se

1. Pour ne pas surcharger le texte, les références aux oeuvres seront ainsi données sommairement, à la suite de la citation. Signalons, toutefois, que la pagination de l'édition originale du Cassé, de L'Afficheur hurle et de La chair de poule est différente de la pagination des éditions successives que nous citons.

2. La collaboration de Major à L'Action Nationale commence en septembre 1965.

trouve ainsi coïncée entre la participation à deux publications de droite constitue un bel avertissement contre la tentative de trop schématiser.

Ainsi, si nous parlons de thématique des oeuvres de Parti pris, ce n'est pas avec la prétention de réduire ces oeuvres à cette thématique. Si, par exemple, une thématique de la dépossession est centrale au Cassé et atteint l'essence même de cette oeuvre, ce n'est pas le cas avec Germaine ou encore La nuit où cette thématique est importante mais secondaire. La mise à jour d'une thématique commune permet d'accentuer la parenté entre ces oeuvres et de montrer comment idéologiquement elles se rattachent à Parti pris. Notre travail ne veut pas les réduire à cette parenté et il est certain que certaines oeuvres se justifient plus ou moins bien au sein du mouvement. Une bonne indication d'une certaine insuffisance de ce côté sera le peu de place qu'occuperont ces quelques oeuvres dans notre analyse.

La thématique des oeuvres partipristes semble s'organiser autour de deux axes majeurs: l'un, négatif, celui de la dépossession et de l'aliénation; l'autre, positif, celui de la reconquête. Ces deux axes peuvent être dialectiquement présents au sein de la même oeuvre et lui conférer son dynamisme propre: c'est le cas le plus fréquent. Par ailleurs, un seul des axes peut être présent, par exemple dans Le Cassé. La prédominance de l'un ou l'autre axe affecte de son signe les thèmes mineurs. Cela est notable en particulier pour le thème de la sexualité, qui peut être exercice bestial ou

facteur central de rédemption, selon le cas, mais aussi pour le thème de la marche et de la violence. Ces deux axes sont tributaires des prises de position dans la revue et étroitement liés à ses sources idéologiques.

A - Le misérabilisme: aliénation et dépossession.

L'aliénation et la dépossession du Québécois se traduisent de multiples façons dans les oeuvres partipristes: les conditions de vie des protagonistes, la pauvreté physique et matérielle des milieux décrits et leur laideur, une certaine violence caractéristique de ces milieux, la solitude ou l'isolement des personnages et leur déracinement (orphelins de père ou de patrie).

La plupart des oeuvres partipristes présentent comme protagonistes des personnages issus de milieux pauvres. La seule véritable exception est François Ménard, dans La nuit, commis de banque, fils d'un notable et d'une mère éduquée par les Ursulines, et notable lui-même, de son propre avis et de celui du chauffeur d'autobus qui le salue chaque matin. Emile Drolet non plus n'est pas prolétaire. Il est journaliste, écrit des poèmes et tente d'écrire un roman, et fraie avec des gens d'un milieu bourgeois; ses amis Thério et Marchand le définissent par ses "recherches d'autodidacte" et sa "gueule d'aristo mal définie", un certain statut d'intellectuel, donc, qui le distingue d'eux, "riches" et "arrivistes" (Ville, p. 38).

Cela ne l'empêche pas d'être fils de putain et de mener une vie insensée et sordide. Les autres protagonistes sont plus clairement de leur classe: pauvres, exploités, chômeurs et vagabonds. Le père du Cabochon est régulièrement sans travail, ses enfants ne peuvent décrocher que des emplois aussi dérisoires que les siens, à peine suffisants pour subvenir collectivement à leurs besoins. La famille s'impose des sacrifices pour permettre à Antoine d'accéder à l'élite par l'intermédiaire du cours classique, mais ces efforts sont inefficaces. Et si Antoine cherche à s'instruire tout en travaillant, il fait face à une tâche quasi surhumaine et insignifiante, à moins d'étudier l'anglais. Léo Longré (Blues) est chômeur et voyou à trente ans, vivant d'expédients et de la charité de son amie, danseuse dans un cabaret miteux. Ti-Jean est cassé, justement, complètement fauché, survivant grâce à la maigre pitance de l'assurance-chômage, avec supplément parce qu'il est père d'un enfant dont il ne s'occupe pas. Le narrateur de La chair de poule ne peut pas toujours se payer une chambre et se trouve avec difficulté un emploi. Ses personnages sont des voleurs, des voyous, des "beaux pétards" qui travaillent dans des manufactures de la rue Saint-Laurent et se font exploiter économiquement par le patron et sexuellement par le fils de celui-ci. Ou encore de "grands tatas" qui essaient de s'en sortir en entrant dans la petite pègre car ils savent que "le droit chemin...ne mène nulle part si on est pauvre" (Chair, p. 129). Gilles Bédard (Germaine) est chômeur et à

quarante ans se retrouve père de famille mais sans biens à son nom, accumulant des retards de six mois de loyer:

Où c'est que ça m'a mené de me faire mourir à travailler comme un maudit cave toutes ces années. Vingt-cinq ans de sueurs. De job en job. Mal payé, malcontent. Y a pas un plant, pas un trou d'usine où j'ai pas sué, pas une manufacture de Montréal où j'ai pas un peu bavé pour ma pitance. (Germaine, p. 9)

Le narrateur du Journal d'un hobo est sans biens, sans racines, un vagabond issu d'une pauvre famille de pêcheurs acadiens et traversant le Canada avec des moyens de fortune: quêtant sa subsistance, la volant ou se faisant vivre par ses divers amants et amantes. La protagoniste de Papa Boss se fait déposer même de son identité par le représentant de la Maison Asshold Finance - la bien nommée - , institution financière dont son mari était débiteur. Plusieurs des nouvelles de Claude Jasmin présentent comme protagonistes des personnages issus de milieux défavorisés: Julien, le bagnard, qui récidive en sortant de prison et "se répète qu'il n'a jamais eu de chance" (Coeurs, p. 26); Jeanne Groulx qui à 17 ans passe neuf heures par jour dans les ateliers de Paramount Display à mêler du papier feutre et de la colle pour faire des modèles; Lulu, le petit tailleur de la Gaugstein Company, dont le père est abruti et ivrogne. A l'exception de la première, toutefois, les nouvelles de Clémence Desrochers ne présentent pas de prolétaires. La misère y est essentiellement morale et spirituelle. De même, pour les poèmes d'Alfred Desrochers.

Les autres poètes partipristes, par contre, décrivent des personnages issus d'un milieu prolétarien:

Les Jean de peu
 Les Philippe de rien
 scieurs de long
 chiens à casquettes
 buveurs de draffe (Cantouques, p. 28)

il n'avait pas de faucons au poing
 mais quatre ou cinq verrues

 sa jeunesse ni sa vie ne furent royales
 on l'appelait petit baveux ou maudit sale (Cantouques, p. 10)

ou encore, ils mettent en place un "je" qui, sans être situé dans la hiérarchie sociale, fait corps avec les pauvres et les déshérités. Par cette volonté d'insertion dans une classe sociale, ce "je" peut être considéré comme l'assumant et la représentant. Le "je" devient collectif:

j'ai le souffle court et l'haleine rauque j'ai mes
 sourciers dans les tavernes et dans les taudis et ils
 ont l'oeil d'alcool colère et le terroir de ma vérité se
 bouscule dans leurs jurons
 (quand j'irai à New York c'est vers Harlem que j'appareillerai et non par exotisme j'ai trop le souci de
 parentés précises...

 réponds Chamberland
 qui t'a séparé de toi-même
 qui t'a fiché sur la potence du chant de l'autre côté
 des paysages de la force mauvais pauvre dans le champ
 des autres dans la laurentide des touristes américains
 dans cet univers à ta mesure terrains vagues jacques-
 cartier bidonvilles ou quelque part dans une courette
 à détritrus dans la ruelle Saint-Christophe
 (Afficheur, p. 59-60)

A la main ma grosse Mol je marche en culbubant (Sonnets, p.37)

Ces prolétaires évoluent dans un milieu laid et repoussant dont les traits les plus caractéristiques sont l'humidité, la saleté et la puanteur. Et non pas le froid comme on aurait pu s'y attendre au Québec. Car les pauvres sont chauffés, surchauffés même:

Quand au chauffage, j'peux dire une chose: c'est assez

chaud dans la baraque que tu peux ouvrir ta fenêtre
même les jours de grand frette. (Cabochon, p. 125)

La Ville inhumaine s'ouvre sur des images aquatiques qui construisent graduellement une atmosphère nauséuse d'une part et d'autre part élaborent un motif de la noyade qui va présider à l'ensemble du roman:

Ce matin la ville est morne et pluvieuse. (...) Le matin, les autobus sont louches et lourds. Chacun se noie dans son idiotie. Il sent les crustacés bouger près de lui. (...) Il flotte lui aussi dans son bocal. (...) La pluie grasse et pesante imbibe les tissus rêches. Il regarde à ses pieds l'eau qui ruisselle sur le ciment des trottoirs. Elle cascade vers la prochaine bouche d'égout. Elle se précipite dans les entrailles de la terre. (Ville, p. 17)

Il y sera constamment question d'humidité, de chaleur accablante, de boisson et d'ivresse, du "temps qui suinte" (Ville, p. 22) d'une chair qui se liquéfie:

Il s'agit de se caler dans les pores du bois et de respirer profondément avant la noyade... (Ville, p. 24)

Drolet s'accouplera avec une inconnue, la mère de son fils, le long d'une plage, "dans une niche humide et mousseuse" (Ville, p. 29). Une mouche tourne autour d'un "front huileux" (Ville, p. 38) et quand on l'écrase fait une "tache poisseuse", un "point gélatineux" (Ville, p. 40-41). Le pays du Québec suce le sang de ses habitants ("Notre culture à nous pompe notre sang" - (Ville, p. 42). Guindon, l'ami de Drolet, se tranche les poignets et est fasciné par "les bulbes écarlates qui bour-soufflent son poignet": "les heures à chercher le mystère du flux et reflux de ce liquide mat" (Ville, p. 50). Drolet ne connaît qu'un bref amour et l'évocation unique de celui-ci se place tout entier sous le signe de l'eau et finalement de la destruction par l'eau:

Il fait trop chaud malgré cette averse insistante...(...)

La pluie crépite sur le toit. (...) La pluie a comblé ma chambre. (...) Il n'y a plus que le bruit de la pluie qui tombe sur le toit. (...) Pourquoi tant de pluie sur ce toit. (...) Il ne pouvait dormir à cause des sueurs sur tout son corps. (...) Sa bouche épaisse de glu scellait ses lèvres sèches. Elle entraînait. La soie de sa robe de chambre essuyait sa peau moite. (...) Ses seins gonflés. Son dos flou, fuyant. (...) L'après-midi entraîne sa paresse dans le flot d'images chaotiques. L'atmosphère huileuse de la chambre tachète les murs qui fondent lentement sur le plancher invisible. Une tache imprécise flotte au-dessus du lit, puis l'enveloppe tout entier pour le dévorer dans une énorme bulle d'eau. (Ville, p. 54-56)

Quand Drolet cherchera à résumer sa vie, il le fera donc tout naturellement en empruntant l'image d'une noyade dans une eau boueuse:

Imprégné de tant d'années de vie lourde de souvenirs, une vase se dépose lentement, tout au fond. Je me vois, je vous vois tous, recouverts d'une purée glaireuse. (Ville, p. 43)

Cette noyade est à la fois enlissement dans le visqueux et descente en enfer (dans la bouche d'égout), noyade qui culmine dans la scène de jugement dernier à la fin du livre.

Ces quelques exemples, tirés des cinquante premières pages du livre, sont suffisants pour indiquer clairement l'atmosphère du roman³. Lui-même en devient moite, gluant, nauséux. Cette atmosphère visqueuse se retrouve avec une fréquence remarquable dans les autres oeuvres. Léo de Blues boit constamment ("Sais-tu pourquoi? J'ai des petits bateaux...sur l'estomac, en dedans! Plein de petits bateaux à voiles! Faut que ça flotte, Réginald" -Blues, p. 24), et il s'enivre autant d'illusions

3. Il serait facile de multiplier les citations. Par exemple, l'accouplement avec une prostituée: "Elle se rua sur moi. Je réussis à l'entraîner dans un interminable maelstrom. Nous y rencontrâmes un démon vicieux qui nous attacha l'un à l'autre avec sa queue sanguinolente. Dans une anfractuosité deux lézards mêlaient leur glu en crissant. Puis ce fut un orage sombre et venteux qui nous fit tournoyer à travers des miaulements de chats invisibles dans une pluie de membres humains sanglants. Projetés à une vitesse folle nous roulâmes dans le remous au long d'une profondeur jusqu'alors insoupçonnée." (Ville, p. 158-159; c'est nous qui soulignons).

enfantines que de boissons. Il va agoniser, ruisselant de sueurs, sous l'eau d'un robinet dans le fond d'une ruelle sale, pour finalement mourir en crachant du sang (Blues, p. 91-92). Il se tient soit chez Alice qui semble toujours avoir les mains dans l'eau de vaisselle, au fond de son petit restaurant, "sale trou qui pue la graisse" (Blues, p. 14), soit à la taverne "entouré de plusieurs verres de bière" (Blues, p. 21), soit au cabaret, face au barman, l'éternel torchon à la main. Lorsque Léo évoque sa vie de raté et ceux qu'il a connu, il ne trouve que l'expression: "une soue à cochons!" (Blues, p. 23). Un milieu sale, humide, où tout dérape et où le protagoniste finalement se noie dans son sang. Toutes les péripéties du drame sont accompagnées par des musiciens de jazz, "comme un chœur antique de pleureuses" (Blues, p. 9).

L'humidité n'est pas seulement tactile et visuelle dans le Cabochon: elle est aussi, et même surtout, olfactive. Elle ne l'était qu'exceptionnellement dans La Ville inhumaine et Blues pour un homme averti. Girouard évoquait surtout les personnes et les choses moites et huileuses, et la viscosité n'est perceptible qu'au toucher et à la vue. Mais la dimension olfactive de l'humidité, la pourriture, est dominante dans le récit d'André Major. Il semble presque toujours pleuvoir dans ce roman:

C'est l'automne et la pluie a collé les feuilles au sol. Une bonne odeur de végétation pourrissante saisit les narines. Papa crache sa rancune... (Cabochon, p. 11) Puis la pluie, lente et tenace, reprend de plus belle. (p. 14). Le noir gluant d'une nuit humide et sans lune. (p. 17) Il a plu toute la journée. (p. 21) En ce troisième dimanche d'octobre, un dimanche nuageux et lourd. (p. 34) C'est un samedi brumeux qui annonce un dimanche pluvieux. (p. 43) Temps sombre et nuages dans un ciel bas. (p. 55) Pas d'autobus, et une pluie drue mitraille le pavé. (p. 66) Il pleut. (p. 103) Dehors, l'air est humide, comme sale. (p. 133). Dehors, bien sûr, on ne manque pas d'air, mais

l'air qu'on respire est lourd, comme mouillé, et les vêtements nous collent à la peau. (p. 138) La neige fond, la boue inonde les trottoirs. (p. 148)

L'intrigue du roman s'étend de l'automne au printemps, mais le froid de l'hiver reçoit peu de relief, cette saison étant coïncée entre les deux autres, pluvieuses et humides. Le quartier et la maison d'Antoine en deviennent délavés et salis:

Chez lui, c'est laid et triste comme le péché. (Cabochon, p. 15) Antoine longeant le petit parc Rouen, regarde les maisons de l'autre côté de la rue, les escaliers tordus, les briques sales, usées par le temps, les couleurs fades... La rue Ontario, odeur de saleté et de pourriture, toute la tristesse des jeux de son enfance. (p. 23) De la cuisine il entend les bruits de la vaisselle qu'on lave, les glouglous de l'eau grasse, savonneuse... (p. 26) La maison. Ses murs de briques sales et vieilles comme le quartier. Sa porte de vieux bois vert pomme. Son escalier aux marches creuses, branlantes. La façade est quand même moins laide que l'intérieur et l'arrière. Le balcon pourri, la cour puante, boueuse. (p. 69)

Les autres espaces du roman ne sont pas plus attirants. Antoine quitte la maison pour habiter une chambre dans un taudis, "un minable coin, humide, crotté" (Cabochon, p. 126), reconnaissable à "sa chaleur... sa tristesse familière" (p. 130), où "les murs suent" (p. 158). Il travaille dans une boulangerie où en poussant la porte il est enveloppé par "une vapeur très dense" (p. 103). Si, au hasard, il entre dans un restaurant, c'est "un restaurant minable, crasseux et puant. La serveuse, la seule, fume et frotte le comptoir avec un torchon qui a été utilisé bien des fois. (...) La table où il prend place est grasse, et quelque liquide y a séché." (p. 149) Antoine fuit cette grisaille et cette pourriture, mais la campagne présente les mêmes caractéristiques. S'arrêtant dans une ferme, il voit

"des vaches étendues dans la boue, entre la maison et les bâtiments (p. 170). Il remarque "que tout est délabré. Que les choses semblent **pourrir**" (p. 172). St-Lin sent "le bois pourri, la neige qui fond (p. 175). De retour dans son quartier, il est accueilli par cette odeur familière de pourriture qui ne trompe pas:

En arrivant dans le quartier, Antoine hume l'odeur de pourri qu'exhalent les ruelles à la fin de l'hiver. Il se sent déjà chez lui. (...) Et voilà la maison, ses briques sales, son escalier en tire-bouchon. (...) Les murs de plâtre lésardés, la corde sale qui ouvre la porte quand on tire dessus avec force. (...) Des cordes traversent la maison et la mère y étend son linge. Ça sent la lessive, comme aux jours de son enfance... (p. 178-179)

Cette description unilatérale de l'espace du roman est en grande partie ce qui confère au récit sa dimension miséabiliste et écrasante. Car, comme nous aurons l'occasion de le signaler, la structure de l'oeuvre, ses techniques d'écriture, ses préoccupations littéraires, ouvrent la porte sur d'autres dimensions, moins négatives. Par ailleurs, presque rien ne vient racheter la saleté, l'humidité et la pourriture dans Le Cassé. Les personnages masculins sont laids: Ti-Jean avec sa "grosse face de homme" (Cassé, p. 59), Yves avec ses "cheveux châtain-clair, des poils de barbe clairsemés, une petite face d'hypocrite" (p. 30), Bouboule avec sa "bouche de lapin, [ses cheveux] noirs sales, grisâtres, des poils follets au menton, sur les joues... une face à fesser d'dans" (p. 51). Les différents espaces du roman sont uniformément répugnants, qu'il s'agisse de la chambre misérable que loue Ti-Jean, de la taverne et du restaurant que fréquente Bouboule, ou même du

parc Lafontaine, avec son herbe "bébête, froide et verdâtre" sous un ciel "mouillé" et "gris" et son étang au fond duquel pourrissent des journaux et des boîtes de conserve (p. 70-71). Dès le début de la nouvelle, il pleut. Cette pluie pénètre même dans la chambre de Ti-Jean:

Un filet d'eau froide coule le long de la porte-persienne. Ti-Jean s'en aperçoit. L'eau s'y ramasse sans trop se presser. (...) Pour tout pourrir, tout humecter. (p. 15)

Mais Ti-Jean remarque à peine cette eau, pas plus qu'il ne se formalise du "matelas taché de grandes flaques brunes et jaunâtres" (p. 13) ou des "chiures de mouches" (p. 15) sur le miroir. Son monde est celui des "morpions", des "puces", des "coquerelles", de la "broue molle [qui] bave des verres remplis" (p. 50) sur les tables de taverne; il semble même se complaire dans le visqueux. C'est avec plaisir qu'il voit des reportages policiers où il y a beaucoup de sang, des mares de sang; il se remémore avec satisfaction des expériences sexuelles où prédominent les odeurs fortes et les touchers moites. Surtout, il se sent bien dans sa sueur, la sueur qui marie avec bonheur et le tactile et l'olfactif:

Ti-Jean se dirige chez lui. Encore deux minutes de marche. Deux minutes. Son caleçon, sa chemise sont humectés de sueurs. Il essuie son front mouillé sur le revers de sa main et la sueur fait des gouttes d'eau sur les ongles qui brillent. La chaleur de sa poitrine stagne sous sa chemise, la sueur est bloquée à la ceinture. Elle lui flotte au cou. C'est chaudasse. Il s'y sent bien malgré tout. (p. 31) Il a bommé... Ti-Jean prend goût à l'insomnie, il prend goût à la fatigue chaudasse qui flotte à sa poitrine quand il marche très longtemps... la sueur... une épaisseur d'atmosphère chaudasse sur tout le corps... le long de ses jambes...

A ses chevilles.(p. 36). Ti-Jean s'étend sur le lit double. La sueur, il ne la sent plus maintenant qu'il ne bouge plus... C'était bon la sueur... C'était chaudasse.(p. 38)

Rien d'étonnant: alors qu'en tuant Bouboule, il remarque surtout la "bouche gluante" (p. 65), le sang qui gicle et le gargouillement de cette agonie:

Bouboule gargouille comme un tuyau de lavabo qui se vide... mais en plus gras... en moins sonore... En plus lent.(p. 66)

La comparaison est dans la logique de l'atmosphère générale de la nouvelle mais proprement hallucinante.

Il n'est pas impossible qu'il y ait une influence de Sartre (celui de La Nausée) sur ces premières oeuvres partipristes où prédomine à ce point le sentiment du visqueux. Mais à vrai dire, puisque ces auteurs cherchent à décrire un univers sans ouverture et misérable, la laideur sous toutes ses formes et surtout celles qui sont les plus efficaces pour soulever la nausée et le dégoût, s'imposaient à eux. Ce n'est donc pas sans raison que l'olfactif (le pourri) et le tactile (la moiteur, le visqueux) semblent surtout privilégiés. Ce sont les sensations qui traduisent le mieux la décomposition du milieu.

La laideur du milieu est relativement moins évoquée dans les nouvelles d'André Major, mais elle l'est de la même façon. Dans toutes les nouvelles où Major, le narrateur, n'est pas le protagoniste, la laideur, la saleté, l'humidité et la pourriture sont évoquées en quelques brefs traits pour définir la vie des personnages. Le jeune narrateur du Voleur du marché Bonsecours est très sensible à l'odeur qui se dégage

du marché ("La vie du marché reprit lente et puante comme avant" - Chair, p. 42). Il ne veut pas vivre avec une peur "humide" (p. 43) au ventre, ni se faire exploiter "par des bosses qui vous font suer comme des bêtes" (p. 46). Quand il décrit son quartier, il le place sous le signe de l'humidité et de la pourriture:

C'est humide les maisons par chez nous. Été comme hiver, les murs suent. C'est comme gluant partout. On ne sait jamais s'il fait chaud ou froid. (...) C'est plein de boue partout. (...) Ca sent le pourri partout. (p. 46)

Le narrateur de Mental test pour toute la gagne se retrouve seul dans une nuit "molle, collante. Un petit vent mouillé", jusqu'à ce que son compagnon sorte de "la noire giblotte" (Chair, p. 56); il retourne ensuite à sa femme qui rêve, "toute suante" (p. 59). "Les ruelles soufflent dans l'air leur mauvaise odeur" (Chair, p. 61) dans La semaine dernière pas loin du pont. Gaston et Claire découvrent le plaisir du sexe dans un vieux hangar pourri:

Ca sent le bois pourri, et le bois pourri quand il est mouillé, j'vous jure... (...) Ils respirent la poussière, ils en ont plein les narines et la bouche. (p. 62-63)

A la fin de la soirée, "une pluie fine [se met] à tomber et l'odeur de pourri en devient plus forte" (p. 65). Saleté et odeur pestilentielle aussi dans Femme moderne:

Même aux jours de grand soleil, la lumière n'arrive jamais à s'installer tout à fait dans le quartier. Trop d'usines avancent leurs ombres prétentieuses et lourdes sur les maisons, et leurs cheminées toussent de grasses fumées qui noircissent le moindre recoin, comme si l'espace ici était condamné à une éternelle souillure. (Chair, p. 69)

Le jeune protagoniste cherche donc à fuir, avant d'être contaminé: "tout ce que veut Lapuce, c'est s'en aller d'ici, et vite,

avant de pourrir" (p. 70). L'effet corrosif de l'humidité préside de même à la nouvelle Le beau pétard. Ambroise est veuf, son fils est à la prison de Bordeaux, sa fille verra ses beaux rêves se désagréger sous ses yeux et lui-même mourra écrasé. Cette décomposition intégrale d'une famille est annoncée dès les premiers paragraphes du récit par les images de la rouille et de la pourriture:

Depuis qu'Emilienne est morte, les repas ne sont jamais prêts, la maison est toujours à l'envers. La vaisselle traîne dans l'évier, les ustensiles rouillent. La nourriture pourrit dans le frigidaire. (Chair, p. 76)

Archibald (Le grand tata) vit dans un espace aussi infernal:

Pour Archibald, alias le grand tata, Montréal n'est pas une île: à peine une odeur de saleté, une ruelle, une cuisine, une cave. (...) Il voit pas loin, Archibald, pas plus loin que le bout de son nez, et son nez n'a reniflé que les odeurs de la cuisine de moman, que celles de la ruelle, que celles de la cave de l'entrepôt où il se fend le cul en quat' pour gagner trente tomates par semaine... (Chair, p. 93)

Cette cuisine "est humide comme toujours" (p. 95), l'entrepôt est une "cave puante... rien que des murs sales" (p. 101), et dans la ruelle, "quand viendra le printemps, il y aura de la boue, la mauvaise odeur des déchets qui pourrissent" (p. 104). Le dégoût suscité par ce milieu pénètre Archibald, l'envahit même quand il est seul dans sa chambre:

C'est terrible ces moments-là, tout devient humide, et on se sent triste et lâche... On frissonne, recroquevillé sur son oreiller, sous les couvertures. On est tout gluant de solitude et de dégoût. (p. 112)

Et Major accentue cette laideur, s'y arrête, l'exhibe par ses constantes interventions, oblige le lecteur à s'y coller le nez, surtout dans cette dernière nouvelle:

On me demandera pourquoi j'écris des choses si tristes, si peu nobles, si dénuées de belle poésie comme en font nos poètes de la jeune et talentueuse génération. Le pourquoi de cette tristesse malpropre, mal vêtue, c'est la misère, celle d'Archibald, qui est celle de tous les autres, que vous ne connaissiez peut-être pas... (p.113-114)

Gérald Godin ramassera cette thématique de la pourriture et du visqueux dans une image d'une grande puissance:

on s'enlise dans la misère
comme des picouilles dans la souombe (Cantouques, p. 18)

Tous les éléments se trouvent réunis dans cette comparaison de la collectivité avec de vieux chevaux éreintés qui s'enfoncent dans un marécage: l'odeur de pourri si caractéristique de ces endroits, l'humidité omniprésente et la lente noyade dans le gluant et le visqueux, le sable mouvant qui suce et qui tient sans lâcher prise. Son recueil, d'ailleurs, s'ouvre sur une description réaliste des ruelles et des taudis, semblable à celles qu'on trouve dans les récits:

La vaisselle étant lavée
la lune s'est levée
sur la chanson sale des arrières-cours
.....
corde à linges et grandes combines (Cantouques, p. 7)

Dans le même poème, il parle de son "puant pays", de ses "poubelles" et du "fumier des temps humides".

Mais Les Cantouques n'accentuent pas vraiment ces thèmes de l'humide et du pourri, pas plus d'ailleurs que les autres oeuvres de Parti pris après La chair de poule. La malédiction québécoise s'y manifeste autrement (par la solitude, le vieillissement, les jurons, signes d'impuissance et de colère aveugle, dans Les Cantouques); ou encore, elle est moins

présente. Il y a très peu de descriptions de l'espace physique dans La nuit, par exemple, (sinon de l'espace mythologique du comté de Maskinongé⁴), ni d'ailleurs dans le Journal d'un hobo, malgré le nombre d'espaces traversés. Ils sont justement traversés: les personnages n'y vivent pas. La même remarque vaut pour Pleure pas, Germaine, autre roman de l'errance. Avec cette différence, toutefois, que le sale, l'humide, le pourri (la sueur du travail aliénant, la saleté du taudis, le sang de la fille violée) sont laissés derrière eux par les Bédard. Ils fuient la glu montréalaise et c'est pourquoi le roman est placé tout entier sous le signe du soleil qu'on poursuit (de marche vers le soleil levant). Il est d'ailleurs significatif que la grande crise de désespoir de Gilles Bédard se produise à Rimouski, après un orage qui a trempé l'ardeur de toute la famille, comme si la seule présence de la pluie était suffisante pour tout remettre en question.

4. François Ménard rencontre tout de même Frank Campbell sous une petite pluie (Nuit, p. 82); tout le conte est placé sous le signe des engoulements, oiseaux annonciateurs de pluie; et lorsque François évoque le sommeil des classes laborieuses dans son quartier, c'est dans des termes (cloaque, lie, suintement, écoulement, rosée sale...) qui se rapprochent du visqueux que l'on trouve dans les premières oeuvres:

"les champs vagues, les broussailles, les bosquets et les nuages formaient avec les ténèbres un énorme fouillis, le cloaque auquel se rattachait, dans les demeures furtives et retirées de chaque côté de la rue, le repos des classes laborieuses assommées de fatigue, qui décan- taient leur lie d'humeurs aigries, de rêves baroques, de conscience avortée, résidu toxique qui, non évacué, aurait pu les rendre dangereuses. Cette lie suintait des maisons, descendait dans la rue, coulait sur l'as- phalte vers son empanchement champêtre. En même temps tombait du ciel une rosée salie par les fumées de la ville..." (p. 27)

L'humidité n'est donc pas loin dans cette oeuvre: elle peut même être considérée comme omniprésente par cette obsession des personnages avec son contraire, le soleil.

Chamberland, par ailleurs, traduit la laideur et le mal vivre québécois en langage métaphorique et non pas en passages descriptifs. Les images privilégiées chez lui sont la mort, le froid et l'absence de soleil (ce dernier, signe de lumière, surtout). Mais ces réalités, à cause de la nature même du poème, ne trouvent pas chair anecdotique comme dans un récit où la mort est l'agonie de Bouboule, écrasé littéralement dans son sang et sa bave. La mort est goût morbide du suicide dans L'Inavouable, symbole du refus des Québécois d'affronter la vie. Et dans L'Afficheur hurle, le poète tente d'évoquer par des images percutantes une vie larvaire collective, plus proche de l'agonie que de la vie:

je vis je meurs d'un pays poignardé dans le plein coeur
de ses moissons de ses passions (Afficheur, p. 11)
la mort est la forme de mon corps de mon destin de
mon histoire de mon pays (Afficheur, p. 18)

Cette existence larvaire ne trouve pas son expression dans des images de pourriture et de viscosité, mais dans le grand symbole du froid:

Le froid nous a tenus en haute trahison peuple-bedo aux
messes d'un lent minuit blême
.....
O visage du feu d'où les peuples fiers et nus se forgent
une raison un pays du seul cri né des liens fracturés
vous aura-t-il fallu flamber de l'Asie à l'Afrique et
de l'Afrique aux nègreries latines incendier les tropiques
d'une mer à l'autre pour enfin nous tirer des mâchoires
du pôle (Poème de l'Antérévolution, I, 1, p. 37-38)

il n'y a pas de signes à lire sur la neige qui enrobe
mon coeur et l'enchâsse tout vivant dans les paranoïas
polaires (Afficheur, p. 12)
immobile raturé par la glaçure crépitante des néons
immobile glacé petite bête de peluche piquée quelque
part dans l'infini de l'hiver
immobile derrière les carreaux givrés du refus je
m'instruis de ma mort

.....
les grands silences bleutés du froid m'investissent
me détruisent (Afficheur, p. 22)

Le Québec est prisonnier des "icebergs du néant", des "donjons
des glaciers" (Afficheur, p. 16). Le froid, le sombre et la
religion sont les atours de la mort et les trois expressions
privilégiées de la négativité dans la poésie partipriste de
Chamberland: ils sont signes d'immobilité et d'absence. Sa
thématique antinomique dresse donc le feu, l'éclatement de
l'aube, la chaleur et tout ce qui s'ensuit (la circulation
de la sève dans les arbres et les hommes, la mise en marche,
la violence, la passion) comme les signes mêmes de la vie,
de la naissance et de la reconquête. Certes, on trouve dans
sa poésie une évocation du "monde gris monde souillé"
(Afficheur, p. 15), des clochards, des tavernes, des chômeurs
et des taudis. Mais la saleté n'y a pas la présence obsédante
du froid.

Il en est de même de la Suite fraternelle de Jacques
Brault. Le pays est tout entier sous le signe de la mort,
mort du frère en Sicile, absence de vie du pays "perdu dans
les neiges de la Terre Promise... où les eaux de la tendresse
tournent vite en glace" (Suite, I, 2, p. 41). Les mêmes thèmes
signifient cette mort: l'immobilité, le froid, l'aliénation

religieuse. Le pays ne peut prendre vie que sous l'effet
du soleil qui détruit le froid et l'immobilité:

Voici l'heure où le temps feutre ses pas
Voici l'heure où personne ne va mourir
Sous la crue de l'aube une main à la taille fine des ajoncs
Il paraît
Sanglant
Et plus nu que le boeuf écorché
Le soleil de la toundra
Il regarde le blanc corps ovale des mares sous la neige
Et de son oeil mesure le pays à pétrir

O glaise des hommes et de la terre comme une seule pâte
qui lève et craquelle (Suite, p. 45)

Ces poèmes se terminent donc par des images éblouissantes de renaissance, sur lesquelles nous reviendrons. Ce qu'il faut surtout retenir à ce moment c'est l'expression qu'y trouve la dépossession québécoise; la vie misérable du pays y est placée non sous le signe de la saleté, de l'humidité et du visqueux, mais sous celui du froid, de l'engourdissement et de la vie absente.

Visqueuse ou glaciale, la vie québécoise est une perpétuelle agression dans ces oeuvres. Les protagonistes des récits ou le "je" du poème et la collectivité qu'il décrit sont victimes d'un environnement violent et hostile qui cherche à les réduire au silence et à les rendre absents d'eux-mêmes. Leur réaction en est une de violence, souvent désordonnée et débridée, pure réaction instinctive. Elle peut donc rapidement se retourner sur elle-même et devenir suicidaire. Homicide ou suicidaire ou plus simplement brutale sans être meurtrière, cette violence est une des constantes des oeuvres partipristes. On ne sait pas trop combien de cadavres jalonnent La ville

inhumaine, mais l'agressivité y a une place de choix. Le roman commence avec le suicide du "veilleur de nuit" et se termine sur l'imminence de la mort de Drolet qui semble préparer son suicide; dès les premières pages, Guindon tue Lamarche qui avait séduit sa femme et ensuite se suicide; un nommé Denis Eliot, terroriste, sera tué par les balles des policiers; le sexe sera souvent décrit avec violence, surtout quand Drolet se lance dans des morceaux de bravoure stylistiques pour se prouver à lui-même qu'il peut écrire:

Sur une route atone dans un véhicule majestueux le chœur des vierges folles psalmodie des hymnes cruels jusqu'aux arcs des futaies, en croyant de toutes leurs ovaires que les mâles viendront plonger jusqu'au nombril dans leur vagin monstrueux, hérissé de barbelés sanglants, planté dans des jambes infinies qui soutiennent des spasmes hoquetés, puisque leur vertu prostituée cherche au fond des folles chevauchées des bourrasques essoufflées qui se noueront dans leurs membres, giron surplombé de seins effroyables...et tout cela jusqu'à la fin des hurlements de carnivores figés dans leurs haineuses névroses. (Ville, p. 24)

Drolet (Girouard?) concevra d'ailleurs son entreprise littéraire comme une démarche violente qui, faute de but précis, se retourne sur elle-même:

J'avais quelqu'un à tuer. (...) Comme Caën, le matin de la délivrance, je me suis levé pour aiguïser mes pierres. Il fallait que je tue, ma haine ceinturerait mes entrailles. (...) J'avais quelqu'un à tuer pour vivre demain. (...) Pourquoi ai-je préféré me détruire moi-même? Cela est dû en une certaine mesure à mon impuissance. (...) J'avais quelqu'un à tuer. Je l'achève péniblement. (Ville, p. 166-7)

Léo Longpré (Blues) tue sa petite amie, menace presque tous ceux qu'il rencontre, fait mine d'étrangler Lucien, le clochard, brutalise Huguette, ~~assomme~~ l'inconnu et Guindon, le portier,

et se fait finalement tuer par les policiers après avoir menacé Alice avec un couteau. La violence dans Le Cabochon est moins irrémédiable mais elle est aussi présente. Le père parle fort et dru et écrase constamment son poing sur la table; les jeunes du quartier veulent tout casser et le sport est leur seule soupape; Antoine se fait menacer continuellement par le contremaître de la boulangerie; il est témoin d'une bagarre dans un restaurant qui lui en rappelle une autre l'impliquant, et il est dégoûté par ce plaisir que les pugilistes prennent à se faire mal, tout autant que par le voyeurisme sadique de ceux qui les regardent. Des scènes de bagarre analogues reviennent dans les nouvelles de La chair de poule. Tonton, tout fier de sa nouvelle conquête, assomme Sonny, la brute du quartier, qui "tombe comme une poche dans son sang" (Chair, p. 65), puis fait crouler son propre père. "Le grand tata" se fait "nokauté" par Sonny et Fred et "baigne dans son sang" (Chair, p. 116). En retour, il assommera Fred d'un coup de poing à la première occasion. Cette violence accompagne quelquefois le sexe, Archibald essayant de violer Claire ou "la femme moderne" masturbant de force son fils. Celui-ci crie vengeance:

Mes chiennes... J'vas vous tuer. Mes côlisses. Lapuce voudrait leur sauter au visage, les tuer des centaines de fois. Mes chiennes (...) Ses tripes criaient vengeance. Vengeance... (Chair, p. 72)

Le Cassé porte à son paroxysme cette fureur meurtrière et lui donne libre cours. Ti-Jean est un bagarreux et un violent, un lecteur fervent de revues spécialisées:

Ti-Jean, dans sa chambre, lit Allô Police. Il est déçu. Ce qu'il aime, lui, c'est les décapités. Ça ne se fait plus beaucoup. Des vols, des viols, des meurtres, du sang, oui, il y a de ça. Mais c'est à peu près tout.
(Cassé, p. 28)

Il prend plaisir à tout briser, à sentir les choses ou les êtres s'écraser sous sa force. Même les gestes les plus anodins sont chez lui l'expression de cette rage; il n'ouvre pas une porte, il "empale" une serrure:

Il empale une serrure avec sa clé. Il entre et referme la porte. Il empale une autre serrure avec une autre clé.
(Cassé, p. 36)

C'est tout le milieu qui inculque en lui cette violence; il la respire avec l'air de la ville:

L'éternelle plainte mugissante d'une sirène de cabres ou d'ambulance le ramène à la réalité la plus quotidienne de sa ville: la boucherie, l'hystérie, le crime, la mort.
(Cassé, p. 58)

Il prépare donc avec délices le double massacre de Philomène et de Bouboule et écrase littéralement celui-ci. La boucherie est d'abord vécue sous forme de cauchemar, mûrie au réveil, attendue avec impatience et répétée en esprit pendant cette attente, puis sauvagement exécutée.

Les autres oeuvres de Parti pris sont moins sangui-
naires et hideuses, mais tout aussi violentes. L'intrigue policière de Pleure pas, Germaine repose sur la soif de vengeance d'un père qui croit que sa fille a été violée puis assassinée et qui traque son présumé meurtrier. La réalité est à peine plus supportable, sa fille étant morte d'hémorragie en pleine rue après un avortement raté aux mains d'un ivrogne. La nuit tient entre un coup de poing qui a fait renier à

François Ménard ses origines et ses engagements de jeunesse, et la mort par empoisonnement (le meurtre?) de Frank qui permet à François de retrouver son âme perdue vingt ans auparavant. Le Journal d'un hobo est rythmé par des tentatives de suicide et de meurtre, des enlèvements, des viols tentés et perpétrés. Dans un avant-midi, le bilan de Papa Boss est de deux cadavres, dont un suicidé. Les cadavres jalonent Les coeurs empaillés: "Jeanne Groulx - rue Williams" meurt écrasée par un camion, "Janine Ménard, prêtre", se suicide, "le bouffon Charlotte" est tuée dans un accident d'auto, "la coopérative Nicole" occasionne cinq meurtres. De même, la violence est omniprésente dans la poésie de Chamberland, goût de frapper, de briser les idoles, de mettre le feu aux mensonges, de tout détruire.

Cette agressivité ne peut se comprendre pleinement qu'à la lumière des analyses essentielles de Fanon sur l'impulsivité criminelle des colonisés. Surtout pour éclairer le comportement des personnages de Major, Renaud, Girouard et Jasmin. Car il est évident que pour Ferron et Chamberland, par exemple, la violence a une autre dimension. Ferron en fait un processus mystérieux, condition même du rachat et de la renaissance dans La nuit, alors que Chamberland invoque, par l'incantation, une violence révolutionnaire qui par le creuset du feu purifiera tout. Mais pour les protagonistes aliénés, enfermés dans l'enfer d'un Québec colonisé, la violence n'a aucun sens et aucun but; elle éclate sauvagement et soudainement, reflet monstrueux d'une situation intenable.

Elle frappe aveuglément; non pas un véritable adversaire, mais le plus souvent un autre colonisé, identique à l'agresseur: un bouc émissaire:

Dans la situation coloniale, on l'a montré, des indigènes sont entre eux. Ils ont tendance à se servir réciproquement d'écran. Chacun cache à l'autre l'ennemi national. (...) Exposé à des tentatives de meurtre quotidiennes: de famine, d'expulsion de la chambre non payée, de sein maternel desséché, d'enfants squelettiques, le chantier fermé, les chômeurs qui rôdent autour du gérant comme des corbeaux, l'indigène en arrive à voir son semblable comme un ennemi implacable. (...) Toute colonie tend à devenir une immense basse-cour, un immense camp de concentration où la seule loi est celle du couteau. (...) La criminalité de l'Algérien, son impulsivité, la violence de ses meurtres ne sont donc pas la conséquence d'une organisation du système nerveux ni d'une originalité caractérielle mais le produit direct de la situation coloniale.⁵

"En régime colonial, on peut tout faire pour un kilo de pain ou un misérable mouton..."⁶ Ou pour un soupçon, ou pour rien. Ti-Jean écrase sauvagement Bouboule et frappe Mémène parce qu'il ne peut atteindre les responsables du chômage et de sa déréliction et que seuls ses poings lui permettent de survivre dans son univers concentrationnaire. Le même phénomène intervient dans l'oeuvre de Clémence Desrochers, pourtant bien éloignée de l'esprit du Cassé. Ne pouvant atteindre le responsable de son malheur (elle a du moins l'avantage de le connaître), Clémence recherche les actes brutaux comme soupape; l'agressivité gratuite devient pour elle un des meilleurs moyens de réagir à sa misère:

5. Frantz Fanon, Les damnés de la terre, op.cit., p.226-228.

6. Ibid., p. 227.

La route est tellement mauvaise, pleine de rochers et de trous. Il faut foncer avec violence; en même temps, la pluie, les éclairs, le tonnerre... Cette violence m'aidait et je n'ai même pas eu peur du tonnerre! (...) J'ai envie de lever des pierres, de les lancer à toute force, de tirer sur des racines, de défaire des troncs pourris, de me faire des ampoules, les pieds dans l'eau glacée. C'est une violence contre ce qui m'arrive...
(Monde, p. 76-77)

La violence est une façon de réagir à un univers clos, à une existence misérable et quasi maudite. L'errance en est une autre. Les personnages des oeuvres partipristes sont de grands marcheurs. Il y a un petit côté bohème à ce vagabondage, surtout dans La chair de poule lorsque Major décrit sa propre vie. Mais le plus souvent, il s'agit plus prosaïquement du besoin de fuir un milieu dégoûtant. Rien ne saurait retenir Antoine dans le taudis où sa famille s'entasse ni dans sa chambre miteuse; une chambre délabrée de cinq dollars est le seul toit de Ti-Jean: il essaie donc de s'y retrouver le moins souvent possible. Le sport de Mémène est de déménager. Ces personnages, et ceux des nouvelles de Major, sont constamment en mouvement. Tous les prétextes sont bons pour sortir et ils fréquentent surtout les espaces de transition (restaurants, tavernes, parcs, chambres payées à la semaine). Girouard et Drolet sont aussi de grands marcheurs. Le thème du voyage devient même essentiel dans quelques oeuvres: La nuit, Le Cabochon, Pleure pas, Germaine, Journal d'un hobo. Dans ce cas, le besoin de partir devient la condition d'une recherche valorisante. Mais au départ, dans son premier temps, ce vagabondage est fuite d'un espace aliénant et donc indice d'une négativité. A la faveur de la nuit, François Ménard s'éloigne de

sa petite vie rangée d'époux fidèle et de petit bourgeois; les Bédard fuient leur taudis montréalais; le hobo déserte le milieu clos du village acadien; Antoine quitte précipitamment son quartier insalubre et, finalement, la ville.

Ce besoin de bouger doit être rattaché, de façon plus générale, à l'absence de racines qui est le lot commun de la plupart des personnages partipristes. Ainsi s'explique la fréquence anormalement élevée d'orphelins et de bâtards dans ces oeuvres. Drolet est le fils d'une putain; il ne connaîtra jamais son père et lorsqu'il deviendra père à son tour, ce sera à son insu et en se faisant dérober sa paternité par une femme qui s'est servie de lui comme simple procréateur. Léo Longpré est un orphelin à la recherche d'un père qu'il pare de toutes les qualités; Ti-Jean est sans famille, et père d'un fils qui lui importe peu et qu'il ne voit jamais; François Ménard, Gilles Bédard, le hobo, sont tous des orphelins, de même que la plupart des personnages des nouvelles de Major et de Jasmin. Antoine a une famille mais il n'y est pas à l'aise et il la fuit. Il se retrouve donc orphelin de fait, tout comme Major, le narrateur de La chair de poule. Les Desrochers aussi se déclarent volontiers orphelins. Clémence est abandonnée par un amoureux beaucoup plus âgé qu'elle, et ensuite sa mère meurt, la laissant véritablement démunie. Cette mort est aussi celle d'une "maman" pour son père:

Tu fus maman pour tous dès qu'entre deux risettes,
Comme le fruit promis par la fleur au rameau,
Le premier de nos fils a dit son premier mot,
Ce mot qu'en expirant bégayent les poètes!
.....

Et je l'ai dit moi-même en maintes entrefaites

.....

Sans toi, nous aurions tous nagé dans l'impuissance.

(Elégies, p. 19-20; souligné dans le texte)

Après plus de trente ans, je relis des revues
Dont nous faisons nos beaux dimanches, ces jours-là,
Et je me fais l'effet dans mon orphelinat,
De fermer le cortège à de grandes vaincues.

(Elégies, p. 67; souligné dans le texte)

Orphelins au sens strict de la famille, les personnages partipristes le sont souvent aussi au niveau du pays, de la terre des pères, la patrie. Leur manque de racines est alors tellurique en plus d'être familial. C'est surtout le cas dans la poésie lorsque celle-ci exploite le thème du pays (Chamberland, Brault, Miron, Brochu): dans un premier temps, celui-ci est perçu comme stérile et nourrissant mal ses enfants. Mais ce déracinement est aussi perçu dans les récits. Antoine, face à un père dégradé, part à la recherche de son pays et de ses racines campagnardes comme si la patrie pouvait suppléer au père. Dans son cas, la reconnaissance du père passe par la connaissance du pays. François Ménard, vingt ans avant sa nuit rituelle, a vu s'éloigner de lui son pays de Maskinongé, ce qui le privait de ses racines et de son âme. Gilles Bédard part à la découverte du pays: la conquête de celui-ci est parallèle à l'acceptation de sa paternité. L'absence de racines est perçu comme un manque cuisant, sauf dans Le Cassé et La Chair de poule: Major a tendance à chanter les bienfaits du vagabondage dans son oeuvre et à l'envisager en dilettante (il doit briser tous les liens pour se sentir libre), alors que Ti-Jean est tellement aliéné qu'il ne peut concevoir aucune autre vie.

En somme, si l'on tentait d'élaborer une typologie des personnages partipristes, la fiche du personnage exemplaire présenterait les éléments suivants: pauvre, prolétaire, vivant dans un milieu misérable et violent, orphelin ou bâtard, sans racines familiales et nationales, dépossédé de son identité. Condition "inavouable". Et, en effet, le long poème que Chamberland publie sous ce titre est l'expression forcenée de la grande détresse ressentie lorsqu'un personnage prend conscience de l'extrême misère de sa situation. L'Inavouable se veut la mise à nu de cette "plaie purulente" (Inav., p. 92) qu'est le Québec; l'oeuvre synthétise l'ensemble de la thématique misérabiliste et la conduit à sa conclusion logique: le suicide. Si un personnage voit ce qu'il est vraiment, il ressent très fortement l'envie de tuer et de se tuer, les deux en même temps: aboutissement morbide d'un enfer trop longtemps vécu:

peu savent la profondeur de notre démence peu la devinent
mais tous la vivent peu d'entre nous parmi les
étrangers peuple aux moeurs paisibles sereines "peuple
sans histoire et sans littérature" visages hébétés, crispés
consciences nouées mains tortes

(Inav., p. 115-6; souligné dans le texte)

Celui qui sait la profondeur de cette démence devient "victime-tortionnaire" (Inav., p. 114), "officiant-terroriste-suicidaire" (Inav., p. 40), après avoir mené longtemps une vie larvaire.

Mais telle n'est pas la seule réalité partipriste. Les oeuvres littéraires peignent aussi un endroit à la situation québécoise dont il importe de fixer les traits.

B- Vers la création d'une réalité québécoise.

Etant donné l'idéologie révolutionnaire non équivoque de Parti pris, il serait sans doute normal d'attendre des oeuvres un engagement politique précis ou du moins une certaine conscience socio-politique au niveau des personnages. Or tel n'est pas le cas, sauf pour les textes poétiques. A quelques nuances près, les oeuvres en prose ne sont pas politisées, et on n'y trouve presque aucun écho des débats politiques fondamentaux qui résonnent dans la revue. Et si la situation politique est soulevée, elle l'est de façon épisodique et souvent dérisoire. A la toute fin de Pleure pas, Germaine, on apprend que Michel Garant fait partie d'une organisation révolutionnaire en Gaspésie, groupe de jeunes idéalistes animés d'une foi "terrible" (Germaine, p. 150). Ce détail ne porte pas vraiment à conséquence. Le narrateur du Journal d'un hobo réfléchit rarement aux classes sociales malgré sa perspicacité et bien qu'il soit la victime par excellence de la structure sociale. L'engagement politique dans son récit est d'ailleurs tourné au ridicule. Un professeur de latin se lance dans des tirades contre le système socio-économique et fait appel à une vengeance exemplaire: il organise finalement une campagne dans le but d'aller voler des canards à un curé (Hobo, p. 106-108). De même, la célèbre Marche de la faim des années trente n'est que l'occasion de viols répétés du narrateur: triste situation pour celui qui semble en être un des instigateurs. Ce quasi cynisme à l'égard de la politique

est surtout le fait d'André Major dans La chair de poule. Déjà, dans Le Cabochon, la conscience politique oscillait d'une naïveté désarmante au refus narcissique: ces jeunes adultes s'occupent des loisirs pour divertir les jeunes, pour les empêcher de penser et de réagir violemment à leur situation; Antoine se veut a-politique, contre tous les partis, "une gagne de profiteurs" (Cabochon, p. 178)⁷; ses discussions avec Hubert sont celles d'un moraliste et lorsqu'il essaie de fonder son vague engagement pour la justice, c'est en faisant appel à la foi ("Le jour où je vivrai comme un cochon, j'me dirai plus chrétien" - (Cabochon, p. 50). Mais surtout, Antoine est narcissique, comme tout adolescent:

Faire ce qui me tente, être libre bonyeu! c'est si terrible que ça, vouloir sortir de son trou, bambocher, refuser de passer sa vie dans la marde jusqu'au cou... Parle-moi pas de mes obligations sociales, ça colle pas. Ca colle plus... (Cabochon, p. 136)

Ce narcissisme devient cynique dans les nouvelles de Major. Le texte d'introduction du recueil se moque allègrement du communisme, "le Glorieux Parti, celui des Travailleurs, où d'ailleurs il n'y a guère de travailleurs" (Chair, p. 7), et la nouvelle qui donne son titre au livre est une apologie de la liberté absolue pour justifier l'absence d'engagement politique. Major perçoit sa "vocation révolutionnaire" comme une mystification et une erreur d'adolescent ("mes bonnes et pures et optimistes idées d'adolescent révolutionnaire" - Chair, p. 31-32). Son seul engagement est à l'égard de la

7. Ti-Jean dans Le Cassé considère lui aussi la politique comme quelque chose de "ben sale... Pas mal écoeurant" (Cassé, p. 78).

littérature.

Dans ces oeuvres, donc, il n'y a rien qui se rapproche par exemple de la vaste fresque historique que Sartre brosse dans Le sursis ou de ce tableau d'ensemble d'une génération et de différents cheminements politiques que constitue son cycle romanesque. Rien non plus qui ressemble, même de loin, aux oeuvres d'un Roger Vaillant qui construit des romans de haute qualité sans mettre en sourdine sa foi de militant. Telle n'est pas la façon dont Parti pris vit son engagement littéraire dans les récits ou les romans. Le personnage partipriste exemplaire est un aliéné: ce personnage est d'autant plus dépourvu de conscience politique qu'il doit en provoquer une chez le lecteur. Le misérabilisme - pour reprendre la terminologie de Lukacs lorsqu'il essaie de distinguer entre l'oeuvre négative d'un "décadent" et l'oeuvre d'un écrivain positif lorsque ces deux oeuvres se ressemblent objectivement - constitue pour les écrivains de Parti pris le terminus a quo. Le dégoût, le scandale, la réaction vive de faire en sorte que ce monde disparaisse: en somme, une conscience révolutionnaire, est le terminus ad quem. Les personnages sont dans le borbier dont leur conscience émerge à peine, sinon pas du tout. La conscience politique doit être éveillée chez le lecteur par ce spectacle. La revue s'évertue à poser les éléments théoriques et à fonder rationnellement cet engagement révolutionnaire; les oeuvres littéraires

dévoilent: elles peignent un monde qui sert de repoussoir et de justification négative de la révolution. La honte, comme disait Sartre à la suite de Marx, "est un sentiment révolutionnaire"⁸: la honte est ce que le lecteur doit ressentir.

L'absence de conscience politique des personnages ne signifie pas, toutefois, l'absence de toute positivité dans les oeuvres. Il faut ici distinguer entre les poèmes et les oeuvres en prose. Les poèmes, dans leur ensemble, sont extrêmement politisés. En janvier 1965, André Brochu croyait que les romanciers de Parti pris institutionnaliseraient davantage le mouvement littéraire que les poètes. Il avait raison pour autant que l'on s'arrête à cet aspect du dévoilement de la réalité québécoise négative telle que perçue dans la revue: situation coloniale, dépersonnalisation des Québécois, dépossession de leur être et de leur pays. Ti-Jean est un prototype et une réussite infernale à cet égard. Par ailleurs, des textes comme L'Afficheur hurle et Note sur le non-poème et le poème sont des réquisitoires quasi définitifs contre cette même situation, mais à un niveau de réflexion et d'élocution que ne peuvent atteindre les personnages des romans (qu'ils ne peuvent même soupçonner); de plus, ces textes présentent dialectiquement les éléments d'un rachat et d'une possible renaissance. Ils institutionnalisent donc la totalité du mouvement, et dans son moment négatif de dévoilement d'une aliénation, et dans son moment de reconstruction d'un nouvel

8. J. P. Sartre, Préface aux Damnés de la terre, dans Situations, V, Paris, Gallimard, 1964, p. 175.

être, le tout avec une conscience politique aiguë du destin de la collectivité. De même, certaines oeuvres en prose, la plupart postérieures à la remarque de Brochu, s'articulent selon un axe résolument positif, celui de la reconquête d'une identité et d'un pays, reconquête sur toutes les forces du mal. Cet axe se dégage de la structure profonde de l'oeuvre, de son mouvement d'ensemble qui va du négatif au positif. Mais la différence fondamentale entre poèmes et oeuvres en prose se situe au niveau de la conscience de la collectivité. François Ménard, Gilles Bédard, Antoine le cabochon, le hobo, vivent d'abord une aventure personnelle qu'il est possible d'extrapoler et d'envisager dans son exemplarité, mais au départ ils n'ont aucune conscience de la collectivité. Dans les poèmes, au contraire, le geste originel du "je" est d'assumer le "nous" et de s'en dire inséparable. Ou encore, comme dans la Suite fraternelle de Brault, cela se fait par personne interposée: frère et pays sont confondus et le "je" du poème a constamment le "nous" à la bouche. Cette différence de conscience est importante: elle marque les poèmes d'une facture et d'un ton bien particuliers. La poésie devient réflexive, raisonnante et véhicule privilégié d'une problématique, plutôt que de sentiments, d'impressions, de vagues et subtiles émotions comme à d'autres époques et sous d'autres plumes. Mais en ce qui concerne la signification d'ensemble, poèmes et oeuvres en prose à dominance d'axe positif se rejoignent. La nuit ou Pleure pas, Germaine incarnent, dans une affabulation, ce qui est livré métaphoriquement comme probléma-

tique dans L'Afficheur hurle ou Suite fraternelle. Quelques analyses préciseront ces éléments.

Dans Pleure pas, Germaine, toute une famille se met en branle. Elle coupe tous les liens avec les quartiers populaires de Montréal et, tout son avoir dans une remorque que tire un tacot, elle part. Elle est le prototype d'une réalité familière, celle du prolétariat québécois. Le père se promène "de job en job" (Germaine, p. 9), travaille dur, part "sur une baloune tous les vendredis soirs" (Germaine, p. 9). Bon diable au demeurant, gars ordinaire, sans instruction et sans avenir. La mère est une femme vaillante, forte mais tendre, toujours active, fière de sa famille, amoureuse de son homme, respectueuse des "choses saintes de notre religion" (Germaine, p. 86), n'aimant pas "entendre dire du mal des prêtres, de la religion" (Germaine, p. 87), mais nullement ignorante des réalités de la vie pour autant. Avec ces protagonistes, leurs cinq enfants (dont une adolescente morte qui sert d'aiguillon au voyage) et une série de personnages de rencontre, Claude Jasmin construit un roman qui, paradoxalement, met l'accent sur l'enracinement et l'identification progressive à un milieu géographique et humain.

Montréal, la ville, est le lieu de toutes les valeurs négatives, de l'aliénation et de la dépersonnalisation. Au niveau de l'intrigue policière, c'est évidemment l'espace du viol, de la violence, de la mort. Mais c'est surtout, au niveau de la structure essentielle du roman, l'espace de l'exploitation, de la misère, de la dégradation de l'homme.

C'est donc sans regret que l'on quitte cet univers dévalorisant, quasi concentrationnaire, pour retourner aux sources vives de la campagne. La campagne, c'est surtout la Gaspésie, mais c'est aussi tous les espaces intermédiaires: c'est tout ce qui n'est pas Montréal. Ainsi, par exemple, dès l'arrêt à St-Sulpice, occasionné par une crevaision, c'est le dépaysement complet et la plongée dans l'espace humain: "On est tranquille. On a la paix. Ca commence en beauté" (Germaine, p. 18).

Espace habitable, humain, la campagne l'est tout d'abord par la qualité des gens que l'on y rencontre: les différents épisodes du roman sont autant d'arrêts où la rencontre de personnes chaudes et sympathiques réaffirme notre confiance en l'homme: Jésus-Christ aux Trois-Rivières, l'oncle Arthur et les soeurs à Rimouski, l'équipe de télévision aux Méchins, l'Ecosse de Barachois, la Gaspésienne Françoise Bizier; elle l'est ensuite par les effets particuliers de ses différents paysages sur l'âme des personnages:

Cap-Chat, Ste-Anne-des-Monts, les villages défilent
comme aux petites vues. Le soleil brille à mort. On
a jamais rien vu de si beau. Oui, c'est mieux qu'aux
petites vues, cent fois mieux! (...)
- Est-ce que c'est à nous autres, ce pays-là, p'pa?
- Oui, Murielle, c'est notre pays, ça aussi. Beau pays,
grand pays. (...)
Un après-midi de rêve, c'te bout de pays, un après-midi
de rêve. (Germaine, p. 102-103)

La beauté de cette campagne est non seulement source d'exaltation et de ravissement; ce qui est encore plus important, c'est le sens d'appartenance et de possession qu'elle suscite. Au contact de la nature, les personnages redécouvrent une dimension de leur être qu'ils avaient oubliée dans la grisaille

urbaine; "...la campagne, ça change pas, de siècle en siècle, c'est toujours pareil" (Germaine, p. 14), et l'homme, en renouant avec cette richesse permanente et patiente, retrouve une partie de sa géographie intérieure longtemps ignorée, constate les liens qu'il a avec cette terre ("c'est notre pays").

Enfin, la campagne répond à l'immense besoin de liberté au coeur de l'homme. Non seulement la liberté extérieure, celle que Germaine définit dans la formule: "Pas riches, mais on vivra en paix" (Germaine, p. 18). Cette liberté extérieure est extrêmement importante comme valeur et est un des thèmes les plus exploités du roman: Albert se révolte contre les cages pour les animaux (Germaine, p. 36), le jeune O'Neil parle du pensionnat comme d'une véritable prison, avec geôliers et cellules (Germaine, p. 41), Gilles admire grandement les artistes pour leur vie sans règles, détachée de toutes les conventions et de toutes les formes d'esclavage (Germaine, p. 153), et Michel Garant est l'organisateur d'un groupe de jeunes qui veulent faire la révolution pour que les Québécois ne soient plus "une race de moutons, une race de rampeux, de finis" (Germaine, p. 151). Mais la structure romanesque accentue davantage la libération intérieure: l'homme libéré de ses démons intérieurs:

J'suis rendu comme tout mou, tout attendri, c'est la beauté de ces paysages d'hier. La belle nature, ça ramollirait donc son homme. C'est peut-être pour ça que les gens de la campagne sont plus doux que les gars de la ville. (Germaine, p. 131)

Tous ces aspects bienfaisants de la campagne sont résumés dans le passage suivant:

Ce maudit voyage-là m'a changé. Je sais pas d'où ça vient. J'sus déchargé. J'ai p'us le coeur à cogner. J'pourrai pas. C'est peut-être à cause du barbu de Trois-Rivières, peut-être à cause de la mer, de l'air, j'sais pas. A cause de la grande lumière quand on a roulé le long du golfe. La grande lumière qui vous ramollit le caractère, qui vous empêche d'avoir des idées noires. (Germaine, p. 144)

Tout à la campagne, sa beauté exaltante, ses honnêtes gens, sa paix et sa tranquillité purifiantes, contribue à humaniser l'homme, à le rendre à lui-même. Rien d'étonnant qu'il ait l'impression d'une renaissance: "Germaine, Germaine, on recommence à zéro, on repart à zéro" (Germaine, p. 135). Il faut remarquer, d'ailleurs, que le trajet des Bédard, comme toujours chez Jasmin, se faisant en direction du soleil, mais du soleil levant cette fois, vers l'est, le renouveau, le recommencement.

Cette renaissance trouve son expression la plus forte dans l'amour que Gilles et Germaine se manifestent réciproquement. Après cinq enfants, sa femme le trouble encore profondément; il aime la "voir poquée par l'amour de la veille" (Germaine, p. 65), et le ton lyrique qu'il emploie pour la décrire est très éloquent (cf. Germaine, p. 135, 137, 138). Cet amour, franchement et gaieusement érotique, s'approfondit progressivement au cours du voyage, surtout à cause des transformations opérées chez l'homme. Non seulement découvre-t-il la profonde richesse de sa femme et, à la fin, sa force d'âme, mais il reconquiert aussi, au fil des étapes, sa dignité de père, assumant à la fin les lourdes responsabilités qui lui

incombent. Le voyage prend donc l'allure d'une quête de la paternité, quête hésitante et difficile d'une valeur problématique, recherche qui se termine par la réussite, le père étant près, à la fin, d'assumer intégralement sa paternité: non seulement il "fera" une nouvelle Rolande, mais il fera instruire ses enfants, deviendra travailleur consciencieux et construira le foyer de leurs rêves, "avec un jardin" (Germaine, p. 165).

Gilles Bédard et sa famille peuvent ainsi quitter la route cauchemardesque. Avant, il ne pouvait définir son existence que comme une longue horizontalité sans fin:

Ya qu'à suivre la route. Ca fait b'en des années que je suis la route, toute une route notre existence, pleine de bosses, de trous, une route cahoteuse en démon, un chemin de misère, de vache enragée. J'en sortirai pas.
(Germaine, p. 116)

Maintenant, c'est le jardin, l'enracinement, qui définira leur existence. Car chaque fois que Gilles pense à la vie qu'il voudrait mener, il y a une maison et un jardin. Seuls les "chiens" (Germaine, p. 133) ne s'installent pas dans un si beau pays:

Germaine, je t'en ferai une autre, Germaine. On s'en fera une neuve. Une nouvelle Rolande. Qu'on va mieux soigner. Qu'on sortira pas de l'école trop vite, qu'on enverra pas travailler trop jeune. Murielle va continuer ses études, Janine aussi! Je vas m'fermer la margoulette pour garder ma job, je la bâtirai la maison, de mes deux mains, s'il le faut, on aura un jardin avec des tomates, des patates, tout le reste. Je suis prêt à travailler cent ans!
(Germaine, p. 165)

Le Journal d'un hobo met en place, essentiellement, les mêmes éléments. Le voyage est au centre du récit, même s'il se fait en sens inverse, vers l'ouest. La mort, celle de

"l'homme-père disparu en mer!" (Hobo, p. 31) est ici aussi la motivation anecdotique du départ. Mais il s'agit beaucoup plus d'un besoin de fuir le village acadien. Le but du trajet n'est pas aussi précis qu'une Gaspésie mythique, mais les espaces inconnus exercent une même fascination sur l'âme du protagoniste:

Montréal, Paris, Londres, Mexico, Buenos-Aires, vous
m'attirez comme une chandelle un papillon nocture.
(Hobo, p. 32)

Il s'agit donc à la fois d'une fuite, comme dans Germaine,
(le "je" définit son "métier" comme celui de fuir: Hobo, p. 96),
et d'une fringale du voyage:

Je dois partir. S'agit de savoir comment et surtout
d'expliquer pourquoi (Hobo, p. 33). Et je rêve. Pourquoi
suis-je ici plutôt qu'ailleurs? Une fringale de la
route me hante souvent (Hobo, p. 61). L'appel de l'horizon
ne souffre pas de contrariété. Salut, les amis!
(Hobo, p. 93)

Cette errance constante est tout de même subordonnée à une
fin extrêmement sérieuse, la découverte d'une identité:

Homme-père! Femme-mère! M'avez-vous créé pour me
balader d'un océan à l'autre à la recherche de moi-même?
Si oui, je vous plains, je n'ai encore, il semble, rien
trouvé.
(Hobo, p. 195)

Comme dans Germaine, la sexualité joue un rôle fondamental
dans la découverte ou l'assomption de soi. Mais la sexualité
dans le Journal d'un hobo est pendant une bonne partie du récit
une valeur ambiguë, source de souffrance et d'exploitation
autant que de jouissance et d'épanouissement. Le protagoniste
est un "bardache", un androgyne, doué des deux sexes et de
tous les sens. Ce n'est que lorsqu'il assume un sexe, par la

voie de la maternité, que le narrateur pourra arrêter de voyager et, avec un homme, le Fauve qui le suit depuis l'Acadie, fonder une famille, une tribu et, semble-t-il, une nouvelle race. Un nouveau pays.

Gilles Bédard assume sa paternité et Pleure pas, Germaine se termine sur les images de la fertilité et de l'enracinement (famille, enfants, jardin, en somme habitation intégrale d'un espace). Le bardache, "enceinte", assume sa maternité et le Journal d'un hobo finit sur exactement les mêmes images:

Je sens déjà que le germe [l'enfant] aura une apparition facile. Viens-tu dans la montagne?
J'ai promis de te suivre toute ma vie!
Nous apporterons des graines de semence. Là-haut, nous trouverons une vallée fertile. Il y en a plusieurs, paraît-il. Nous développerons la pleine capacité des sens majeurs et, si tu t'ennuies jamais, tu pourras tout voir ce qui se passe sur la terre. (Hobo, p. 290)

La dépêche de presse qui sert de conclusion au roman, datée de vingt ans après la narration du "je", parle de plusieurs "enfants roux, à peau blanche" (Hobo, p. 291), parmi les géants des Chilliwacks, signe de la réussite de cet enracinement.

L'enracinement est aussi la valeur centrale de La nuit, et la fin ultime de la quête de François Ménard. Il se peut que cette quête n'ait pas lieu, objectivement, et que le tout soit un rêve. François se le demande lui-même, le lendemain matin; il tranche en faveur de la réalité, étant donné la présence du carnet de Frank dans sa poche de veston. Mais cela a peu d'importance; l'oeuvre est un conte et quelque chose de fondamental s'est produit pendant la nuit: la transformation

de François Ménard est réelle, fruit d'un long voyage, peu importe que celui-ci ait été rêvé ou vécu.

Ce voyage n'est pas horizontal, comme dans Pleure pas, Germaine et Journal d'un hobo. Il est essentiellement temporel et sa spatialité est surtout verticale: descente dans la nuit dont le protagoniste découvre à quarante-trois ans le mystère et l'insondable richesse:

Et puis j'ai découvert la nuit. (...) N'était-il pas normal, à quarante-trois ans, de chercher à savoir ce qu'est la nuit? (Nuit, p. 11, 34)

Convoqué une nuit, par un coup de téléphone, le narrateur quitte femme et maison pour aller à la rencontre de cette voix d'outre-tombe. Coup de téléphone anodin, qui aurait pu facilement rester sans effet, mais auquel François répond par des facéties. Il y aura trois appels successifs, chiffre magique (et la sonnerie du dernier retentira treize fois). Ce n'est qu'avant le dernier appel que François comprendra que sa façon de répondre n'avait rien de gratuit et de frivole, mais constituait la bonne réponse à un appel hors de l'ordinaire:

Ce fut alors que la vérité, qui est aveugle, qui est sourde et qui ne vole que dans les ténèbres les plus épaisses, se posa sur moi, épuisée comme une colombe, la quarante-deuxième nuit de déluge. Je compris que toutes mes facéties formaient un langage chiffré et que je m'étais servi d'elles pour lancer un message, presque un SOS, qui disait que j'étais disponible et prêt à tout. (Nuit, p. 22)

Il a su bien répondre car il était en quelque sorte bien disposé à l'annonciation et déjà en marche vers la vérité: petit-bourgeois, employé de banque, il commençait à retourner à la politique et à retrouver graduellement le radicalisme de sa jeunesse, votant pour les hommes d'opposition et s'ins-

crivant à un parti socialiste. "De cette façon, je revenais tout doucement à la témérité de ma jeunesse, une jeunesse à peu près oubliée" (Nuit, p. 12). Ce détail est important. Cette nuit fabuleuse, rituelle, au cours de laquelle il retrouvera sa jeunesse, avait été préparée par le jour, par un certain cheminement diurne. Nuit et jour sont dialectiquement unis. Son chauffeur-philosophe le dit à François dès le début de son aventure:

Quant à savoir qui est tributaire de qui, l'adulte de l'enfant ou l'enfant de l'adulte, la nuit du jour ou le jour de la nuit, je n'en sais rien: questionnez la poule sur l'oeuf ou l'oeuf sur la poule. (Nuit, p. 39)

François ne comprend guère cette affirmation et reste perplexe. Il verra un peu plus clair à la fin. Après avoir été préparée par le jour, la nuit alimentera celui-ci, lui donnera une autre réalité. De là cette conclusion à tout le récit:

Comme toute conclusion est sommaire, je finis par me contenter d'une formule: à grande nuit, beau jour. J'en remettais la suite aux années qui me restaient à vivre. (Nuit, p. 134)

Habitant de la rive sud, François doit se rendre à Montréal, à l'adresse de la Morgue. Il traverse donc le fleuve à l'aide d'un "passeur", le chauffeur de taxi Alfredo Carone:

Moi, je suis le passeur; je vous transborde au-dessus du fleuve. (Nuit, p. 38)

Après les appels magiques et l'annonciation troublante, les éléments mythologiques du voyage sont ainsi bien dégagés: passage du Styx à l'aide d'une espèce de Charon, pour pénétrer dans le royaume de Pluton, patron incontestable de son milieu.

Frank, en effet, trône à l'Alcazar, la forteresse de la nuit, entouré de subalternes attentifs à son moindre désir. Alfredo Carone transborde au-dessus du fleuve, d'une rive à l'autre, mais surtout d'un monde à l'autre, du présent au passé, de la vie à la forteresse de la mort et des ombres du passé. Car aussitôt qu'il voit Frank, François est replongé vingt ans en arrière:

Frank était en effet au milieu de la rue, grand comme une tour. C'est ainsi qu'il m'était apparu, vingt ans auparavant... (...) Les portes de la nuit venaient de s'ouvrir sur mon enfance oubliée. (Nuit, p. 39)

Vingt ans plus tôt, François avait été arrêté lors d'une manifestation contre le Pacte de l'Atlantique-Nord, assommé par un coup de poing du sergent Wagner. Il ne pouvait être que communiste. C'est entre les jambes des policiers qu'il avait vu Frank, leur chef. Au cours d'un procès assez farfelu, François reniera sa foi communiste, son ami Smédo du sanatorium et, du même coup, perdra son âme et toutes ses racines; il oubliera même tout:

Ma jeunesse perdue, Smédo trahi et mon enfance oubliée, bouchée à sa sortie par un coup de poing? (...) Vingt ans sous terre, comme une larve, mais remontant tout de même: j'avais déjà connu la lumière. (...) Cette âme, je ne me souvenais même pas de l'avoir perdue et n'en ressentais guère la privation, disposant de celle de ma femme. (...) "Sentence suspendue", avait dit le juge. Sentence suspendue et l'exil sous-entendu pour frais de justice. Lorsque je sortis de cour, les clochers du comté de Maskinongé fuyaient devant moi. (Nuit, p. 55, 56, 59, 90)

La vue de Frank lui rappelle tous ces éléments refoulés dans l'obscurité du jour. Il prend confusément conscience du rôle de sa femme Marguerite, qui l'a maintenu dans l'oubli,

mais qui l'a aussi accueilli comme un nouveau-né (il n'avait ni passé, ni racines, ni pays, ayant tout perdu par son reniement) et qui lui a permis de vivre en attendant et d'ainsi commencer sa remontée à la surface:

Marguerite, ce n'était pas seulement la chute; certes, elle l'avait amortie, mais je m'étais échappé d'entre ses bras; je remontais; elle était à la fois mort et résurrection. C'est elle qui restait privée d'âme, elle qui m'avait donné et moi qui avais reçu. Ça non plus, je ne le savais pas. Je ne comprenais rien à rien même si je prétendais tout comprendre; il n'était pas surprenant que j'eusse commencé à retrouver conscience au milieu de la nuit. (Nuit, p. 59-60)

Cette fonction privilégiée de la femme et de l'érotisme dans la reconquête d'une identité trouve sa pleine réalisation dans le personnage de Barbara, la putain noire. C'est elle qui permet à François de renouer avec sa mère, sa cadette par la mort, et de retrouver ainsi le cours de la rivière de son enfance dans le pays de Maskinongé. Le lien entre l'identification familiale et tellurique est encore ici très fort. Gilles Bédard assume sa paternité et prend racine; le hobo accepte sa maternité et se fixe dans un endroit. François Ménard retrouve vivant le souvenir de sa mère et, par voie de conséquence, celui de tout son pays, ramassé autour de la rivière:

Mon enfance à moi, c'était une rivière, et tout au long de cette rivière une succession de petits pays compartimentés qui s'achevaient l'un après l'autre par le détour de la rivière. (Nuit, p. 83)

L'assimilation de la mère, de l'épouse et de la putain se fait par un jeu subtil et mystérieux de correspondances que François lui-même ne comprend guère mais où la générosité, la douceur

et l'humilité de la prostituée jouent un rôle de choix (ce sont les qualités des deux autres femmes aussi), sans compter la peau noire de Barbara (qui rappelle le costume noir des Ursulines porté autrefois par la mère) et le motif de l'escalier (celui de l'hôtel particulier monté en courant par Barbara, reprise de celui descendu lentement autrefois par le cercueil de la mère). L'expérience érotique avec la prostituée est replongée dans le passé et essentiellement renaissance. Barbara le remet au monde:

Barbara, nous allons rouler dans la longue cascade des chutes et, partis du bout du monde, nous retrouver, tu verras, en bas de Saint-Léon. Serais-tu ma mère cadette? Et serais-tu en même temps Marguerite enfin accomplie, au visage radieux de sueurs? Je criai: "Marguerite!" Alors tu me regardas avec le sourire d'une mère que son grand garçon quitte. C'était fini. Nous étions parvenus au pied des chutes et la rivière désormais coulait dans son lit de glaise vers le petit matin. La nuit, après tout, ce sont les quelques heures qui précèdent le jour et le préparent. J'aurais voulu rester mais tu me dis avec le sourire de la femme: "Va, va, tu n'es plus un enfant". Et tu avais bien raison, ma foi! (...) Lorsque je fus sorti, si je n'avais pas eu peur des larbins, je me serais, je pense, assis sur le perron, un petit moment, le temps de réfléchir, de replacer mes idées, de me réhabituer à moi-même et de saluer ma vie à droite, à gauche, passée et à venir, ma vie enfin raccordée... (...) J'avais sans doute retrouvé mon âme. (Nuit, p. 100-102)

"Fils de Barbara et celui de [sa] mère" (Nuit, p. 122), maintenant solidement enraciné dans son pays et en pleine possession de son âme, François revient au jour et à sa femme. Tout a changé. Marguerite n'est plus seulement Marguerite mais Barbara aussi, souriant au soleil. François a découvert la vraie réalité, celle qui se dissimule derrière la réalité, ainsi qu'il en avait eu l'intuition fulgurante dans sa jeunesse au sanatorium. Et surtout, le pays lui-même se met à changer.

Alfredo ne peut s'empêcher de s'exclamer, en apprenant le périple de son passager:

Votre pays a quand même bien changé depuis que j'y suis arrivé... O sainte Madone! (Nuit, p. 125)

et François surprend, à son retour, un jeune Effelquois en train de corriger des poteaux indicateurs. Ces corrections nocturnes pour redonner au pays son seul visage français sont l'équivalent collectif de la reconquête personnelle de son âme par le protagoniste.

Dans cette entreprise, Frank, perçu au départ comme adversaire, devient rapidement ennemi fraternel. Complice, bien qu'écossais, comme l'est la putain, noire et anglaise, et Alfredo, italien, sardaignais par sa mère, parisien puis québécois d'élection. Ayant conservé l'âme de François en dépôt, Frank sera le maître de cérémonie de sa remise. Alter ego du protagoniste, même: à sa mort il regrettera de ne pas avoir vécu du bon côté, de ne pas avoir été un François plutôt qu'un Frank. La complicité de l'Ecossais est significative et doit être signalée pour qu'on ne se trompe pas sur le sens des oeuvres partipristes. L'équivalent se retrouve dans Pleure pas, Germaine, avec le vieil Ecossais de Barachois; dans le Journal d'un hobo, aussi, avec toutes ces personnes qui composent la confrérie des va-nu-pieds, au sein de laquelle les distinctions secondaires de race, de religion, d'origine... disparaissent. L'édification du pays ne se fait pas en vase clos, entre gens de même couleur.

Les parentés entre La nuit et les oeuvres de Jasmin

et de Richard sont donc évidentes. Un même thème central, celui du voyage. Une même quête qui se termine avec l'assomption d'une identité et l'enracinement dans un espace particulier. Dans les trois oeuvres, la sexualité occupe une place de choix et est le facteur qui permet l'aboutissement de la quête et son dénouement heureux. Dans les trois cas, il n'y a pas de transformations cataclysmiques: un individu s'assume, s'enracine. La face de la terre n'en est pas bouleversée et ce n'est pas un pays entier qui se met debout, même si, dans les trois oeuvres, il y a de petits indices d'une généralisation possible: le Effelquois de Ferron, les jeunes révolutionnaires de Jasmin, la tribu nouvelle de Richard. Ces aventures sont avant tout singulières et individuelles. Mais elles ont une valeur exemplaire. Des individus qui assument leur identité et leurs racines composent finalement, à force de se multiplier, un pays, un espace humain bien particularisé. Et ces anonymes, ces minables - un ouvrier non-spécialisé, un employé de banque, un fils de pêcheur - dont la vie est ainsi transformée, sont bien représentatifs de ce qui est possible pour la collectivité.

Cette structure fondamentale du récit et ces valeurs de base ne sont pas seulement le fait de ces trois "ainés". On retrouve essentiellement les mêmes éléments dans Le Cabochon d'André Major. Antoine entreprend un voyage, préparé par sa mobilité presque congénitale et son déracinement progressif du milieu familial. Il accomplit un circuit dérisoire et décevant, facilement tourné au ridicule par le narrateur, et dans sa motivation et dans son accomplissement. Antoine part

à la fois pour fuir son milieu, pour faire la bohème, pour se retrouver seul et libre et parce qu'il a une vision romantique et nostalgique du pays: "Ce jeune homme a trop lu l'histoire de la Nouvelle-France" (Cabochon, p. 159). Son voyage sera raté, du moins si on le compare aux rêves qu'il entretenait: à peine quelques jours d'absence et un retour honteux dans une voiture de policier. Mais il faut distinguer cette escapade dans les Laurentides de tout le trajet accompli dans le roman. L'oeuvre est un véritable roman d'éducation, un long et difficile apprentissage de sa famille, de son milieu, de sa liberté, par le protagoniste. Il accomplit le passage de l'adolescence à la maturité et ne fait que commencer à s'accepter à la fin. La contribution de la femme à cette éducation est capitale: l'expérience malheureuse d'Hélène, d'abord, mais surtout la forte et franche affection de Lise sont indispensables à la maturation d'Antoine. Il y a donc un cheminement très évident vers une perception plus claire de son identité, de son enracinement familial et social, de son rôle dans la vie. Encore ici, comme dans les oeuvres déjà examinées, la dimension familiale est centrale. La transformation la plus éclatante est celle qui intervient dans les relations entre le père et le fils. Le père se métamorphose, sous l'effet de la quête de son fils, s'interroge sur ses responsabilités et ses lacunes, et est amené à se resituer radicalement:

Quand t'es parti de la maison, laisse-moé te dire que ça m'a fait quèque chose, un peu comme si tu m'avais dit en pleine face que j'avais été un mauvais père. Tu donnais pas de nouvelle, moé j'm'inquiétais, j'commençais à penser que j'avais manqué mon coup avec toé, que j'métais fourré

sur toute la ligne. (...) Pendant que t'étais au yable vert, j'me suis demandé c'que ça m'avait donné de vivre pour vous autres si vous étiez pas heureux... (...) J'ai été bête avec toé, avec les autres aussi... C'est vrai, j'dirai pas le contraire. Mais faut tout dire: j'ai toujours eu d'la misère, perdre sa djobbe, tu le sais, c'est pas drôle. Ca me rend dur. (...) Le père se tait, le coeur gros. Son Antoine, il en est certain, lui a pardonné et tout va recommencer à zéro entre eux. Suf-fisait de se parler franchement comme ils l'ont fait. Se dire ce qu'on pense. S'humilier un peu, ça en vaut la peine, puisqu'ils marchent maintenant côte à côte comme deux alliés contre un même sort. (Cabochon, p. 187-188)

Le père et le fils deviennent "alliés contre un même sort", concluent "un pacte d'amitié après un long combat" (Cabochon, p. 188). Il y a donc, d'une part, assomption de la paternité et, d'autre part, découverte du père et acceptation des racines familiales. Le choix des termes "alliés" et "pacte" n'est certes pas gratuit. Ce vocabulaire militaro-politique est l'indice de dures luttes encore à venir: Antoine qui veut faire des études et devenir écrivain devra travailler "au pic pis à pelle" (Cabochon, p.195) aux côtés de son père. Mais Antoine peut maintenant s'appuyer sur des bases solides. Il a mené une quête victorieuse pour voir clair en lui-même, pour trouver son identité et sa place dans l'univers: il a du même coup trouvé ses racines qui lui permettront d'affronter solidement les bourrasques à venir. Comme pour les autres protagonistes, le voyage lui a permis de "recommencer à zéro", sur un meilleur pied.

Ces oeuvres en prose peuvent donc être dites à dominance positive, axées sur la formulation d'une identité et

d'un enracinement québécois, puisqu'il y a un mouvement très net du négatif au positif au niveau de la structure fondamentale de l'oeuvre. L'aboutissement de ce mouvement affecte de son signe l'ensemble des thèmes de l'oeuvre. Le sexe qui est exercice brutal et dégradant dans une oeuvre négative comme La Ville inhumaine ou Le Cassé, devient un élément fondamental de la reconquête; la mobilité et l'orphelinat qui sont des éléments d'une condition misérable et l'indice d'un déracinement qui atteint même les racines de l'être, deviennent, dans les oeuvres à axe positif, les facteurs essentiels qui motivent et permettent une quête salvatrice. Même un élément aussi négatif qu'un milieu laid et repoussant (pluie, pourriture, viscosité) change de signe. Ti-Jean et Drolet s'y complaisent et il est le symbole de leur décrépitude. Mais, dans d'autres oeuvres, un tel élément est l'aiguillon du départ et de la quête (qui, en premier, est davantage fuite que quête).

Cette thématique de la repossession (de soi, d'un espace) est l'incarnation réussie d'une idéologie de la décolonisation. Qu'est-ce que la décolonisation, en effet, sinon la marche vers la libération, la destruction de l'être aliéné, l'exorcisation des démons intérieurs, la dépossession? L'homme colonisé entreprend une quête difficile dont le premier mouvement est de rejeter tout ce qui l'écrase et l'aboutissement, l'assomption de soi dans ses contradictions et la création d'un être et d'un pays nouveaux.

Quelques poèmes portent à son parachèvement cette dialectique, synthétisant le mouvement fondamental par des raccourcis fulgurants, mais conservant la complexité des thèmes et de la démarche dans chacun de ses moments essentiels par la richesse des images. Dans Suite fraternelle⁸, la mort du frère, mort anonyme, mort insignifiante, simple statistique dans une boucherie indescriptible, est le symbole de l'agonie de toute la collectivité. Cette mort est l'objet d'une mystification savante, et cachée, enterrée, sous les grands mots ronflants et vides:

Ils disent que tu es mort pour l'Honneur ils disent et
flattent leur bedaine flasque ils disent que tu
es mort pour la Paix ils disent et sucent leur
cigare long comme un fusil (p. 39)

La répétition du "ils disent", le contraste entre ces absolus mirobolants et ceux qui les prononcent, dégoûtants et hypocrites (le rôle des sonorités est ici déterminant: "flattent leur bedaine flasque... sucent leur cigare long comme un fusil"), traduisent puissamment cette idée de grands mots pâteux qui collent et qui empêtrent les auditeurs dans leur glu. On songe ici à toutes ces mystifications, tous ces idéaux vaporeux et mensongers, dont est victime le Québec depuis si longtemps. La première démarche du poète est de percer cet écran et de voir la mort de son frère dans sa réalité sordide:

8. Le poème a été publié dans le vol. I, no 2, nov. 1963, p. 39-46. Nous n'indiquerons que la page entre parenthèses après la citation, mais en nous appuyant sur le recueil de Jacques Brault (Mémoire, Déom, 1965), puisque le texte publié dans la revue présente de nombreuses erreurs.

Maintenant je sais que tu es mort avec une petite bête
froide dans la gorge avec une sale peur aux
tripes j'entends toujours tes vingt ans qui
plient dans les herbes crissantes de juillet (p. 39)

Il y a prise de conscience ("Maintenant je sais...") d'une
réalité qui n'a rien de glorieux. Nous avons ici l'équivalent
du moment misérabiliste des oeuvres en prose: la mise à nu
impitoyable d'un destin misérable; la mort de Gilles n'est
plus ce sacrifice héroïque pour la patrie: elle est une
"sale peur aux tripes". Mais contrairement aux oeuvres en
prose, cette prise de conscience prend immédiatement une
portée collective. Il y a passage subit et réfléchi au "nous":

Et nous nous demeurons pareils à nous-mêmes rauques
comme la rengaine de nos misères (p. 40)

Suit alors une description féroce de ce "nous", aliéné, dépos-
sédé de tout, courbant l'échine en silence, sans identité,
sans racines, vivant de mirages et de rêves absurdes:

Nous
les bâtards sans nom
les déracinés d'aucune terre
.....

Nous
les croisés criards du Nord
nous qui râlon de fièvre blanche sous la tente de la
Transfiguration
.....

Nous
les seuls nègres aux belles certitudes blanches
ô caravelles et grands appareillages des enfants-messies
(p. 40)

Le martèlement des "nous" et la force des images de Brault
dressent un réquisitoire hallucinant d'une vie insensée dans
un pays de pourriture:

Cloaques et marais puants où nous coltinons le mauvais sort
Oh le Livre le Livre où c'était écrit que nous grugerions
le pain dur que nous lamperions l'eau moqueuse
.....

Gravissons la montagne mes agneaux et renouons avec le bois
 fruste nous sommes d'une race de bûcherons et
 de crucifiés (p. 42)

Après l'invective du "nous", c'est celle du pays, "pays de
 blancheur indolente pays de pâleur suspecte pays de rage
 rentrée pays bourré d'ouate et de silence..." (p. 42.)

Toutefois, ce premier moment d'invective passé, "le"
 pays, "ce" pays, devient "mon pays". Car le poète se reconnaît
 solidaire non seulement de la collectivité (le "nous"), mais
 aussi d'une entité plus vaste qui regroupe à la fois les per-
 sonnes et l'espace. Cette identification au pays est d'ailleurs
 ce qui permet d'entamer le mouvement de rédemption et de recon-
 quête. En effet, le trait dominant du pays est son manque
 d'identité (il n'a pas de nom, signe premier d'une identité)
 et son manque de racines (on retrouve ainsi les constantes des
 oeuvres en prose: orphelinat, manque de maison...):

Il n'a pas de nom ce pays que j'affirme et renie au long
 de mes jours

mon pays scalpé de sa jeunesse
 mon pays né dans l'orphelinat de la neige
 mon pays sans maisons ni légendes où bercer ses enfçons

 je n'ai pas trouvé ton nom (p. 43)

Mais le poète qui s'assimile au pays peut opérer la transforma-
 tion de celui-ci par la résurgence d'une identité très forte,
 celle du frère Gilles. Cette mort était le symbole d'une
 mort collective; par contre, la survivance de cette mort
 dans la mémoire du poète, son amour fraternel invaincu et la
 présence de plus en plus forte de ce frère dans sa vie sont
 aussi le gage de la résurrection du pays. Résurrection qui

n'a rien d'emphatiquement triomphal; humble, au contraire, et marquée par la banalité (mais aussi la richesse) des gestes quotidiens. Toute la dernière partie du poème serait à citer tant le mouvement est beau, ample, se déployant avec la noblesse et le mystère des choses simples:

Je n'ai qu'un nom à la bouche et c'est ton nom Gilles
 ton nom sur une croix de bois quelque part en Sicile
 c'est le nom de mon pays un matricule un chiffre de misère
 une petite mort sans importance un cheveu sur
 une page d'histoire

.....
 Mais tu es nôtre tu es notre sang tu es la patrie et qu'importe
 l'usure des mots
 Tu es beau mon pays.....

.....
 Tu n'es pas mort en vain Gilles et tu persistes en nos saisons
 remueuses
 Et nous aussi nous persistons comme le rire des vagues au fond
 de chaque anse pleureuse

.....
 Il fait lumière dans ta mort Gilles il fait lumière dans
 ma fraternelle souvenance
 La mort n'est qu'une petite fille à soulever de terre je
 la porte dans mes bras comme le pays nous porte
 Gilles

.....
 Je crois Gilles je crois que tu vas renaître tu es mes
 camarades au poing dur à la paume douce tu es
 notre secrète naissance au bonheur de nous-mêmes
 tu es l'enfant que je modèle dans l'amour de ma
 femme tu es la promesse qui gonfle les collines
 de mon pays ma femme ma patrie étendue au flanc
 de l'Amérique (p. 44-46)

Le mouvement du poème est ainsi très bien dessiné.

Remontée vers le passé ou, plus adéquatement, plongée dans le monde de la mémoire pour récupérer la mort de l'aîné et la dépouiller de ses mensonges. Ainsi mise à nu, cette mort représente avec force l'ambiguïté du pays. Le fait d'avoir retrouvé l'identité du frère, sauvé de l'anonymat de la fosse commune ("Et voici que tu meurs Gilles éparpillé au fond d'un

trou mêlé aux morceaux de tes camarades..." p. 41) et de la rapacité des menteurs officiels, est le gage de l'identification du pays. Pays de misère, pays où l'on est mal, mais pays où l'on s'enracine et où l'on s'invente dans la succession des gestes quotidiens et dans la lente éclosion de la fierté:

Voici qu'un peuple apprend à se mettre debout
 Debout et tourné vers la magie du pôle debout entre
 trois océans
 Debout face aux chacals de l'histoire face aux pygmées de
 la peur
 Un peuple aux genoux cagneux aux mains noueuses tant il a
 rampé dans la honte
 Un peuple ivre de vents et de femmes s'essaie à sa nouveauté
 (p. 45)

L'Afficheur hurle présente les mêmes caractéristiques d'ensemble: descente délibérée dans l'enfer québécois pour y trouver les conditions d'une reconquête. Chez Chamberland, toutefois, le passage de la mort à la vie ne se fait pas par personne interposée; plutôt que de faire appel à une figure "christique" comme celle du frère martyr, Chamberland assume directement la malédiction québécoise. De plus, dans son poème, la violence libératrice et iconoclaste est l'élément majeur de la décolonisation.

Dès l'entrée du poème, le "je" déclare son destin inséparable de celui de la collectivité:

j'écris à la circonstance de ma vie et de la tienne et
 de la vôtre ma femme mes camarades (Afficheur, p. 9)

"Poète d'un peuple crétinisé décervelé", il cherche "à nommer sans bavure" la détresse du Québec, le "novembre perpétuel" (Afficheur, p. 12) de l'existence québécoise. C'est alors que se succèdent les images du froid, de la mort, de la noirceur,

de la grisaille et de la saleté, du silence et de l'absence, de l'immobilité et de l'expropriation. Il faut du moins arriver à nommer le mal, et peu importe que certains reprochent cet engagement au poète:

à ceux qui t'accuseront d'emboucher les trompettes patrio-
tiques tu répondras qu'un pays de mauvais aloi est ton
mal et ta mort
est-ce ma faute à moi si je souffre d'une terre à naître
d'une terre occupée
d'une mort qui nourrit la vie des autres
oui je sais les vraies blessures ont la noble démesure
d'un vin malheureux elles sont belles elles émeuvent
et nos blessures sont grises muettes elles sonnent faux
est-ce ma faute à moi si nous mourons de vivre à demi
si notre malheur est la demi-vérité de notre confort
nous n'aurons même pas l'épithète des décapités des
morts de faim des massacrés nous n'aurons été qu'une
page blanche de l'histoire
.....
il était une fois...et nous n'aurons su dire que le bal-
butiement gêné d'un malheureux qui ne sait nommer
son mal. (Afficheur, p. 20-21. Souligné dans le texte)

Il y a quatre moments bien marqués dans L'Afficheur hurle. Cette première tentative de circonscrire le malaise québécois, d'abord; mais ce premier moment est brusquement interrompu par le second, les "poèmes à Thérèse", qui constituent un temps de silence et d'arrêt au sein du délire. La dédicace de cet hiatus de presque vingt pages est très claire:

pour elle et pour elle seule à présent
dans le silence qu'elle fait aux marges du délire
ces...poèmes à Thérèse (p. 29)

la femme est soleil, quiétude et oasis, sérénité et sécurité. Ces poèmes au centre du poème multiplient les images de chaleur, de lumière, d'accès à l'élémentaire et au fondamental:

"corps rivés au poulx de la lumière au gigantesque bonheur des soleils" (Afficheur, p. 31). Mais constamment à l'arrière-plan, la démence est présente. Cet interlude cesse brutalement:

non non c'est impossible
je ne peux plus parler décemment
.....
et maintenant je n'ai plus de pudeur
 plus de ménagements
 plus de retenue
 plus de style
 je suis un barbare (Afficheur, p. 49)

Le troisième moment est donc une reprise du premier, mais en plus violent. Le ton change, la parole est plus saccadée, plus prosaïque et brutale. Le "je" devient beaucoup plus agressif. En plus de décrire son état et celui de son peuple, il accuse, il condamne, il secoue ses chaînes, il cherche à briser et à écraser. La cible par excellence est la religion et, par extension, tous ceux qui ont cherché à mystifier. Cette violence qui se déchaîne est ce qui permet le dénouement du poème, la libération. Du fond de son dénuement, passant par le creuset de la mort, l'homme québécois se reconquiert par la force de ses poignets et l'ardeur incendiaire de sa lutte:

après que nous avons terrassé l'idole des évêques et des
 banquiers: le passé ce petit lopin bien propre
 d'anémiés éloquents et dociles
après que nous avons transgressé l'image de nous-mêmes
 selon les statuts de sa majesté l'impératrice des
 Indes
après les dernières réserves et les dernières politesses
une fois reconnu que nous n'avons rien
.....
alors
nous pénétrons l'âpre délire de la mort
que nous voici d'écorce et de résine et de labours

alors nous apprenons l'amérindienne colère
 nous apprenons la férocité de nos racines
 nous sommes délinquants nous sommes criminels
 nous sommes libres de vos lois
 nous sommes Riel et Chénier (Afficheur, p. 73-74)

Cette reconquête a deux pôles majeurs, deux sources: la "terre", les "camarades". La fraternité et le tellurisme. L'enracinement dans un sol et dans une communauté. Le poème se termine sur des images de pain et de blé, d'union et de communion, de chaleur et de lumière. Et le dernier vers proclame le début d'une nouvelle époque, "le temps de notre humanité" (Afficheur, p. 78).

Ainsi L'Afficheur hurle qui suit immédiatement Le Cassé dans l'ordre de publication conclut sur l'espoir de la formulation d'une identité québécoise, conquise de haute lutte. Dès les premières oeuvres partipristes, les deux pôles selon lesquels s'articule la thématique des oeuvres partipristes sont bien dessinés: la dénonciation d'une malédiction, l'enracinement dans un espace à créer. On pourrait presque parler d'une alternance (peu rigoureuse mais réelle) d'oeuvres à dominance positive ou négative: La Ville inhumaine et Blues pour un homme averti sont négatives, Le Cabochon, à dominance positive, Le Cassé, négative, L'Afficheur hurle, positive, La Chair de poule, négative, La nuit, Germaine, Journal d'un hobo, positives..., étant bien entendu que les oeuvres dites positives le sont par un dépassement du négatif

et que celui-ci est présent en elles⁹.

Cet aperçu thématique, toutefois, a laissé de côté presque'intégralement certaines oeuvres, laissant deviner leur étrangeté au sein du mouvement. Il ne sera vraiment possible d'en tirer les conclusions qu'à la suite d'un examen de l'écriture des oeuvres de Parti pris.

9. Il faut bien entendre aussi que "négatif" et "positif" n'ont aucune signification quant à la portée morale des oeuvres; ces termes s'appliquent à la façon de percevoir la réalité québécoise. Toute oeuvre partipriste est théoriquement positive dans le sens qu'elle vise à provoquer l'éveil d'une conscience révolutionnaire. Plutôt que d'oeuvres à dominance négative, il serait possible de parler d'oeuvres de dévoilement; plutôt que d'oeuvres à dominance positive, d'oeuvres de fondation. "Négatif" et "positif" ont été retenus à cause de leur polyvalence et de leur richesse dialectique et aussi parce qu'ils ont une valeur affective réelle, car il est certain que la façon dont Parti pris percevait la réalité québécoise oscillait du découragement à l'optimisme, selon les moments et les personnes.

CHAPITRE III

L'ECRITURE PARTIPRISTE

Pour un mouvement socialiste et révolutionnaire, la littérature doit non seulement refléter la réalité mais en même temps agir sur elle, la modifier: le réalisme, en somme, doit être critique. A cette fin, tous les moyens sont bons. La thématique d'une oeuvre, c'est-à-dire la disposition des thèmes au sein d'une structure d'ensemble particulière, peut mettre en cause de façon percutante un certain nombre de cibles ou l'ensemble de l'ordre social. Les procédés d'écriture aussi. On sent bien la parenté de plusieurs oeuvres partipristes au niveau de leur thématique. Mais peut-on parler d'écriture partipriste?

C'est une des constantes des oeuvres de Parti pris que d'inclure, au sein même de l'oeuvre, certains moments réflexifs sur l'acte d'écrire. Cette grande conscience de l'écriture est peut-être le trait le plus caractéristique de ces oeuvres souvent disparates. On sait l'importance du thème de la parole dans la littérature québécoise de la période dite de la révolution tranquille. La parole est par excellence acte fondateur, prise de possession, moyen de

démystifier et de co-naître. Ce thème est bien présent dans les oeuvres partipristes. C'est parce qu'il a un nom que Gilles, le frère de Suite fraternelle, peut servir d'intermédiaire pour la renaissance du Québec. Dans L'Afficheur hurle, la parole sert à nommer le mal puis à encourager la lutte, à marquer le rythme guerrier et martelé du crescendo. Même la thématique misérabiliste des oeuvres partipristes est un acte de foi dans la puissance de la parole et repose sur la conviction que nommer, c'est changer. De la sorte, même les oeuvres à axe négatif ne le sont pas, en dernière analyse. Mais pour l'écrivain partipriste, le thème de la parole a un caractère résolument littéraire. Plutôt que de parole, il est question d'écriture. "La parole se fonde...saisit le monde..." dit Anne Hébert (Mystère de la parole); mais Chamberland: "J'écris l'éditorial d'hommes futurs et terribles l'éditorial des hommes libres..." (L'Afficheur, p. 72). Toute la différence est là, entre la parole et l'écriture. La parole, chez Anne Hébert, est chose mystérieuse qui prend naissance et se déploie selon ses lois propres, transformant le monde. L'écriture est question de métier, objet produit par un artisan avec une finalité précise. "Je t'ai fait ce poème avec des vers d'Hugo" confie Alfred Desrochers à sa femme défunte (Elégies, p. 44), ou encore: "Moi, j'aligne pour TOI des rimes un feu folles" (Elégies, p. 70). Les deux verbes sont très significatifs et ces confessions de fabrication auraient pu être reprises par presque tous les écrivains de Parti pris.

La réflexion sur l'acte d'écrire a plusieurs facettes. Il faut d'abord remarquer que le personnage de l'écrivain est omniprésent dans les oeuvres. Drolet est écrivain et derrière lui on sent constamment la présence de l'écrivain Girouard; Antoine le cabochon est un écrivain en herbe et Major, l'auteur, s'impose constamment dans ses nouvelles; le "je" des poèmes est le plus souvent un poète aux prises avec des problèmes d'écriture (Chamberland, Miron, Desrochers); le Journal d'un hobo est le récit de ses aventures, tenu par le protagoniste, ainsi que nous l'apprenons à la fin du livre; Clémence Desrochers est écrivain, directement impliquée dans ses nouvelles et dans ses lettres; Papa Boss est le récit d'un avant-midi de novembre, lu par le narrateur qui est de ce fait écrivain; Renaud intervient allègrement dans Le Cassé avec ses problèmes d'écriture et, comme écrivain, est le personnage central des courtes nouvelles à la fin du livre. L'élément significatif n'est pas, comme tel, la présence d'un écrivain dans l'oeuvre. Il s'agit là d'une technique d'affabulation assez commune, couramment employée lorsque le romancier, par exemple, veut conférer à son oeuvre un certain type de vraisemblance: un des personnages est rapporteur, témoin situé, impliqué plus ou moins personnellement dans les événements. Dans les oeuvres partipristes, par contre, l'écrivain est présent le plus souvent avec ses problèmes d'écriture. Sa réflexion s'articule selon deux pôles majeurs: comment écrire? comment se justifier d'écrire de cette façon?

Jacques Renaud fait précéder Le Cassé d'"une manière d'introduction" où il exprime clairement ses préoccupations d'écrivain:

Bon. Tout exprimer dans une seule phrase, par un seul mot, en un seul son... Ca serait trop facile... C'est pas possible.

Y a pas un mot qui résume tout. Comme y a pas un seul maudit principe qui tienne le coup devant la vie. Qui s'énonce sans mauvaise conscience devant la vie. Dans la vie que je devrais dire, dedans.

Y a pas de phrases-clés. Y a des clés tout court. Clés de prisons. Clés de la caisse. Clés de ma chambre. Y a pas de mots-clés.

Combien de livres pour raconter tout ce qu'y a à raconter? Avec des mots vrais sans trop de majuscules?... (Cassé, p. 9)

Il est à la recherche d'une écriture concise ("tout exprimer dans une seule phrase...") et vraie qui plonge au coeur même de la vie. Cette préoccupation le rapproche de Clémence Desrochers, elle aussi sensible à l'irréductibilité de la vie à l'écriture:

Domage que ni les rires, ni les sourires, ni les pleurs ne s'écrivent. Ils sont la vie. (Monde, p. 121)

Renaud tranchera dans le sens que l'on sait et écrira comme il l'entend, envers et contre tous, se justifiant de le faire en renvoyant à la pourriture ambiante et à son profond écoeurement:

and c'est du sentimentalisme ton affaire, and mon vieux tu perds ton temps, and on écrit pas comme ça, and on attend pour écrire, and on attend la permission, and vous m'faites chier pis j'continue, gagne d'égossés...

(Cassé, p. 96)

"Ceci", pour employer la terminologie de Miron, justifie le mal-écrire.

Paul Chamberland exploitera cette veine dans ses oeuvres:

tout ce temps pour m'apercevoir

que le poème ce n'est pas vrai
 que la parole
 que la pensée
 que la correction l'élégance la culture mensonge
 MENSONGE

.....
 on cisèle l'aboli bibelot on sonorise ses névroses
 (Afficheur, p. 50)

Girouard de même renverra à "ceci", en tirant la justification de l'échec de ce "document aberrant" qu'est La Ville inhumaine (Ville, préface). A l'autre extrême, Alfred Desrochers, tout en se plaignant de l'impuissance du poème en général:

Eclora-t-il jamais de la fleur des poèmes
 Un fruit qui retrouvât la saveur du passé (Elégies, p. 42)

et de sa poésie en particulier:

Que n'ai-je pour le dire un sonnet de Ronsard? (Elégies, p.50)
 sentira le besoin de justifier sa façon d'écrire, trop réglée et académique:

Sans doute les railleurs diront-ils que j'ordonne
 Bien sagement ma peine au rythme alexandrin;
 Oui, mais le nouveau-né débile, en son chagrin,
 Ne répète-t-il pas un sanglot monotone? (Elégies, p. 29)

J'ai compris que la règle était mon appareil
 Et que j'étais soumis à ses lois inflexibles. (Elégies, p.47)

Même François Ménard dans La nuit a des soucis d'écrivain, expliquant ses choix de citations et s'excusant de l'allure un peu décousue de son récit:

J'achève mon interpolation sur ces mots de Céline, qui ne viennent sûrement pas d'un futur gérant de banque. Une interpolation d'auteur qui écrit du fin bout de sa plume, qui ne s'est déjà que trop commis et tient à reprendre ses distances. Un peu Baluba, mon cher Frank, notre roman. (Nuit, p. 82)

Mais André Major est certainement celui qui fait le plus état de son métier: son besoin d'écrire, la satisfaction

mais aussi les déchirements que cela lui procure, sa conscience de travailler avec des mots et de fabriquer des histoires.

L'éclosion de cette vocation se fait dans Le Cabochon.

Antoine est d'abord un lecteur vorace puis, un peu par mimétisme mais aussi pour répondre à quelque sourd besoin, se met à noircir du papier:

Bob arrive et surprend son ami en train d'écrire.

- Tu veux devenir écrivain? demande Bob.

- Antoine cherche ses mots.

- Non, c'est pas ça... Des notes seulement... Mon journal...
(Cabochon, p. 113)

Très rapidement cela devient une nécessité impérieuse et ce sont des questions de métier qui meublent son esprit:

L'envie d'écrire le prend. Raconter sa soirée. Dans quelle forme faire revivre tout ça? Narration objective, ton neutre, ou style direct genre reportage? Plus il pense à la façon de raconter ce qu'il voit, plus il se rend compte que c'est peut-être ça qu'il cherche depuis un temps: écrire. (...) Il a noirci tout le cahier.

(Cabochon, p. 146-147)

La Chair de poule est traversée de part en part par des préoccupations d'écrivain dont nous aurons l'occasion de reparler.

La conscience de faire métier d'écrivain et les interrogations qu'elle suscite au sein même des oeuvres laissent voir jusqu'à quel point les écrivains de Parti pris, individuellement sinon collectivement, se sont penchés sur des problèmes d'écriture. Mais peut-on vraiment dire que cette conscience partagée ait produit une écriture caractéristique? Dans l'esprit du grand public, c'est le joual qui définit l'écriture partipriste. Il importe alors de commencer par un examen de la réalité de ce dernier pour voir si ce lieu commun résiste

à l'analyse. Ensuite, nous essaierons de déterminer s'il est un ton partipriste et certains procédés d'écriture particuliers au mouvement, révélateurs d'une certaine façon de poser le regard sur la réalité.

A - Le joual.

Le joual pour Parti pris, ainsi que nous l'avons exposé dans notre deuxième partie, est un procédé de dévoilement de la réalité québécoise. Il montre la profonde aliénation du peuple québécois dans l'espoir de provoquer un changement: changement non pas dans les habitudes linguistiques mais dans l'ordre socio-politique qui conditionne ce comportement linguistique. Il est donc un parler laid et dévalorisé, essentiellement scandaleux dans une oeuvre littéraire. Par ailleurs, comme l'expliquait André Brochu, il y a une dialectique du joual. Sa profonde vérité lui permet d'émettre des cris d'une rare force (cris de révolte et blasphèmes) et des accents d'une grande authenticité (c'est le seul langage réel du prolétaire québécois). C'est seulement en assumant le joual que les Québécois pourront atteindre le français, arrivant au français par la transformation intérieure du joual. Gérald Godin exprimera plus tard cette réalité ambiguë de la façon la plus lapidaire:

cette langue était en positif et est encore en positif le décalque de notre originalité en terre d'Amérique. Et en négatif le reflet de notre situation de colonisés.¹

1. G. Godin, dans Liberté, mai-juin 1968, X, 3, p. 94.

Cette double dimension du joual est bien présente dans les oeuvres partipristes: langage de dénonciation surtout dans le cas de Renaud, langage de récupération surtout dans le cas de Jasmin. Mais quelle est l'importance réelle du joual au sein des oeuvres partipristes et en quoi consiste le joual, non pas au niveau théorique, mais phénoménologique?

On est surpris aujourd'hui de voir le peu d'importance quantitative du joual au sein des oeuvres publiées par Parti pris. On ne peut vraiment en parler dans le cas de La Ville inhumaine. Dans tout le roman, on ne trouve que deux réparties en joual. La première, dans la bouche d'une femme d'une grande beauté rencontrée par Drolet ("T'é-t'in-artiss, toé?" - Ville, p. 45) qui prend tout son relief de par son opposition à cette beauté, la seconde prononcée par un balayeur ("Mouve", Christ!" - Ville, p. 173), mais avec l'anglicisme entre guillemets. On y compte aussi un canadianisme à l'occasion ("piastre" - Ville, p. 154), quelques anglicismes ("pléyiurs", "coke", "draffes" - Ville, p. 39, 81, 177), quelques sacres, mais ces derniers seulement dits par le souteneur Louis Lanteigne (cf. Ville, p. 154-9), et une apostrophe vulgaire du lecteur, isolée sur une page: "allez tous chier!" (Ville, p. 88). Voilà tout. Dans l'ensemble, la langue du roman est assez soignée, châtiée même. De sorte que même si un certain vocabulaire brutal y a

cours de façon épisodique, ce vocabulaire intervient dans un contexte beaucoup plus français que québécois. Ainsi on peut relever les cas suivants: "pauvre con", "pisser", "couilles", "mon cul", "reremerde", "si je foutais le camp" (Ville, p. 38, 40, 43, 64, 70, 87). Ces expressions n'ont rien de joual comme tel: un prolétaire montréalais s'exprimerait - sauf pour les mots "pisser" et "cul" - de toute autre façon. La seconde oeuvre partipriste, Blues pour un homme averti, n'offre guère plus d'exemples du joual. Le cas le plus fréquent est l'élision qui marque un certain relâchement dans la prononciation ("p'pa", "l'père" - Blues, p. 18, 29), surtout l'élision du "ne" négatif ("T'as pas le diable changé, t'sais" - Blues, p. 18); mais ceci se fait sans régularité et dans la même phrase, le "ne" peut être présent ou absent: "Il a simplement dit qu'il repasserait. M'as pas dit quand, il a paru très déçu de ne pas te trouver là... (Blues, p. 53). Un certain vocabulaire populaire, autant français que québécois, y a un cours limité ("catin", "bibì", "je me sacre" - Blues, p. 22, 48, 92), et lorsque Jasmin emploie des anglicismes ("char", "boss", "stool" - Blues, p. 62, 67, 71), ils sont placés entre guillemets tout comme les mots anglais dans les directives scéniques de l'auteur ("masonite", "draughts", "Juke-Box" - Blues, p. 11, 21, 85). Mais ces éléments sont peu fréquents. On trouve à peine quelques contractions phonétiques ("ben", "Ya plus" - Blues, p. 45, 88). Les personnages parlent même assez bien pour des familiers de clubs, ou de tavernes. Le style de la pièce, toutefois, est haletant,

fébrile, et souvent elliptique. Mais cela n'est pas nécessairement joual. Tout langage parlé est ellipse, fait appel au raccourci ou au sous-entendu. Lorsque Guindon, le portier du club, dit à Léo: "Pas le droit, Léo" (Blues, p. 19) plutôt que "Tu n'en as pas le droit, Léo", il ne parle pas joual, il parle un langage vivant, précis et fonctionnel, aussi français que la pancarte qui proclame: "Entrée interdite".

Où est le joual, finalement? Puisque Le Cassé est l'oeuvre jouale par excellence, un examen attentif de la langue dans un extrait de l'oeuvre, le passage qui suit le cauchemar de Jean², devrait permettre de fixer avec précision les caractères de ce parler maudit. Il y a, dans cet extrait comme tout au long de la nouvelle, deux niveaux de langue: celui des personnages, celui du narrateur. Le monologue de Ti-Jean d'abord.

A la lumière de ce texte, le joual littéraire obtiendrait ses effets de vérisme en jouant sur deux plans surtout: le vocabulaire et la prononciation. L'utilisation des diminutifs ou des sobriquets (Ti-Jean, Bouboule, Mémène) crée un climat de familiarité qui est propre à tous les parlers populaires; cette familiarité, toutefois, ne va pas sans une certaine volonté d'hermétisme (les sobriquets ne sont connus que des initiés), et a aussi son côté de vulgarité gouailleuse. A certains moments, Ti-Jean s'appelle lui-même "Ti-Cul Ti-Jean"

2. P. 42-45 dans la troisième édition. Quand il sera nécessaire, pour éclaircir un point ou compléter un aperçu, de sortir des cadres de cet extrait, la page de référence suivra immédiatement la citation.

(p. 76). De plus, au Canada français, il faut noter que la passion des diminutifs est un véritable réflexe conditionné, qui obéit à des lois mystérieuses, surtout dans le cas des prénoms masculins. On ajoute habituellement "Ti-" devant ces prénoms, mais quelquefois la transformation est plus subtile: ainsi tous les Jacques au Canada français portent le nom Coco à un moment donné. Il n'est pas surprenant non plus que Philomène devienne spontanément Mémène, même pour Berthe qui ne la connaît pas et qui est instruite: "Philomène...c'est rare...Mémène... Oui, c'est ça... Mémène.. C'est beaucoup plus joli..." (p. 20).

Puisque Ti-Jean est un paria, il n'est pas étonnant qu'il fasse un usage judicieux de grossièretés et d'obscénités. Plus que tout autre trait linguistique, l'obscénité marque à la fois la pauvreté de la langue d'un personnage et la vigueur d'un comportement rebelle et iconoclaste. Dans ce texte de deux pages, on compte environ 14 jurons, surtout d'origine religieuse (7), dont "crisse" 3 fois et "hostie" 2 fois, mais aussi d'origine animale, avec prédilection pour "chien" ou "chienne" (3 fois). Quelquefois il s'agit tout simplement de vulgarités ("morviat") et, ailleurs dans la nouvelle, de termes scatologiques ("gorgotons", "pisser", "chier") ou reliés aux parties génitales ("plote", "poche", "botte", "boîte", "pelotes", "gosses"...). Ce vocabulaire particulier accomplit, à volonté, toutes les fonctions grammaticales dans la phrase: en apostrophe ("L'hostie, j'lai pitchée dehors..."), comme épithète ("un petit crisse de morviat"), exclamation ("C'est ça, calvaire..."), attribut ("pis est cochonne..."). Le sacre

dans le parler de Ti-Jean est dynamique, éclatant et bien senti, mais il n'est pas particulièrement original. Bouboule dans La Bagarre de Bessette manifeste plus de vitalité linguistique à cet égard³.

Le joual de Renaud fait aussi appel aux anglicismes et aux canadianismes, mais en nombre plutôt limité. Les anglicismes dans ce texte sont "pitchée" (2 fois), "bomme", "dôpe", et les canadianismes: "maquereau" au sens de coureur de jupons plutôt que de proxénète, "prélart", "regardable", et peut-être "morviat". Mais il est intéressant de noter que les mots anglais trouvent une orthographe plus ou moins française ("j'l'ai pitchée..."). Il y a donc effort pour incorporer des éléments étrangers à un ensemble qui est essentiellement français.

Mais si l'orthographe sert ainsi à donner un visage français à quelques mots anglais, il faut dire que l'orthographe plus ou moins phonétique qu'emploie Renaud vise davantage à une désarticulation de la prononciation française. Cela est normal: toute orthographe phonétique dans une oeuvre littéraire signale la volonté de recréer le parlé par opposition à l'écrit, donc choix d'un niveau "inférieur" de langue. Par

3. "R'marque ben c'que j'te dis Bill: si ça continue ils vont les remplir de marde, nos chârs, pis ils vont nous faire netteyer ça avec not'e langue. (...) Pis v'lâ-t-y pas que c'maudit râleux de liche-cul de Levesque, v'lâ-t-y pas qu'il vient me dire que c'est pas assez net. Il faudrait, mon cher, passer un mal chié comme ça dans 'l'moulin à viande!..." (Gérard Bessette, La Bagarre, Montréal, Le cercle du livre de France, 1958, p. 44-45).

l'orthographe, Renaud insiste sur un relâchement articulatoire, une paresse verbale qui est peut-être le signe le plus distinctif du joual (c'est ainsi que cheval est devenu joual, d'ailleurs). Les procédés ici sont assez simples et quelques-uns même ne sont pas particuliers au joual mais se retrouvent dans tout français parlé. Ainsi pour l'élision du e en position interconsonantique ("ça m'fait du bien", "on dirait qu'ça vide", "j'lai", "ça fait pas d'bruit"...). L'élision du l dans "plus" et dans les articles "la" et "les" ("casser a yeule", "péter à face", "tous é deux"), l'élimination d'un certain nombre de diphtongues ("pis" pour "puis", "ben" pour "bien"), la compression des pronoms "il" et "lui" en "y" et du pronom "elle" en "a", le oi qui se prononce toujours wé ("vouéyons", "moé", "toé"), le un qui se prononce in, plus nasal et plus mou, et surtout les fausses liaisons "chus-t'in maquereau"), les interrogations avec un "tu" abusif ("chus-tu jaloux?") et des compressions articulatoires particulières (je vais lui > "m'as d'y") semblent plus caractéristiques du joual. Mais aucun de ces procédés n'est révolutionnaire, ni même propre au joual. Ils se retrouvent tous dans Trente arpents, sauf l'emploi abusif du pronom deuxième personne en inversion lorsqu'il s'agit d'interrogations à la première ou à la troisième personne. Mais est-ce là vraiment un canadianisme ou est-ce particulier au joual? Dans le français populaire il y a la particule interrogative ti, tirée du t de la troisième personne verbale combiné avec le pronom "il" (vient-il) qui est employée à la première personne (j'y va-ti). Au Canada, selon les différences

régionales, ce ti se prononcerait tu ou ti, sans plus: plutôt tu selon Renaud, plutôt ti selon Ringuet ("C'est-y toé, Charis?"⁴). Il y a évidemment dans Le Cassé une accumulation qu'on ne retrouve pas dans des oeuvres antérieures, mais pour comprendre les violentes controverses qui ont entouré cette oeuvre, il faut regarder au-delà de sa langue vers la réalité qu'elle décrit. Elle charrie, certes, un certain nombre de grossièretés, mais la représentation qu'elle donne de la prononciation n'est pas absolument nouvelle.

Au niveau de la syntaxe, il n'y a presque rien. Laurent Girouard a parlé d'une "désarticulation des structures grammaticales"⁵ au sujet du Cassé, mais de fait, dans cet extrait, il n'y a que l'élision du "ne" négatif comme dans le français parlé ailleurs et les interrogations avec ce tu abusif. Ces "erreurs" sont causées par le relâchement de la prononciation plus que par le pourrissement total de la langue des personnages. Il y a, ailleurs dans la nouvelle, un certain nombre de calques comme "cassé", "faire du pouce", "casser avec lui", mais le plus grand nombre d'anglicismes se situent au niveau du lexique: des mots simples qui sont incorporés à la langue et francisés, tant dans leur prononciation que dans leur orthographe (trenche, mâchemallo, djobbe, roffe, spîtche, bomme, tchesteurfilde, sprigne, pitché...). Les phrases dans cet extrait, comme ailleurs dans le texte,

4. Ringuet, Trente arpents, Montréal, Fides, Coll. du Nénuphar, 1966, p. 23.

5. L. Girouard, En lisant le Cassé, II, 4, déc. 1964, p. 62.

sont simples, dépouillées, et s'accroissent par simple juxtaposition. L'absence de charnières et de complexité grammaticale crée l'effet d'une pauvreté navrante au niveau de la conceptualisation et de l'articulation mais on ne peut guère reprocher à ces phrases d'obéir à une syntaxe qui ne soit pas fondamentalement française. Ces phrases répondent à l'art d'écrire de Renaud: un style collé à la vie, concis et vrai, dépouillé de tout embellissement, un style appauvri volontairement pour décrire avec vérité des personnages qui sont de pauvres êtres.

En somme, le joul de Renaud, quand il fait parler ses personnages, se situerait au niveau du vocabulaire et de l'orthographe qui vise à la transcription la plus phonétique possible d'une langue parlée. Cette langue parlée n'est pas absolument différente de celle qu'on trouve dans les meilleurs romans du terroir écrits trente ans auparavant et consacrés depuis. La valeur de choc du joul résiderait donc avant tout dans l'emploi judicieux d'un vocabulaire vulgaire et scandaleux: jurons, grossièretés, "sacres", et dans son intention idéologique.

Il faut noter, en terminant cet aperçu de la langue des personnages, que ce joul n'est pas toujours opératoire. Renaud francise un bon nombre de mots anglais et habituellement cela ne cause pas de problèmes particuliers au lecteur. Toutefois, à cause de l'identité du son et du signe dans un mot, cette francisation produit quelquefois une confusion qui

n'existerait pas si le mot était écrit en anglais. C'est le cas pour "gagne" (p. 27) qui déroute un peu, d'autant plus qu'on trouvait "gang" à la page 9. Le meilleur exemple se trouve à la page 29, avec le mot "bonneseur": "une espèce de bonneseur a défoncé la porte de l'appartement". Cette francisation est trop près de "bonne soeur" et le lecteur se demande bien ce qu'une religieuse vient faire dans cette histoire. La confusion est d'autant plus facile qu'auparavant Bouboule s'était dit: "il y en a pour qui le cul remplace l'hostie. Il n'y en a qu'un qui a le droit d'y toucher. Ce sont des curés manqués." (p. 27) Est-ce que Ti-Jean qui était comparé à un curé serait maintenant comparé à une religieuse? Non, car il s'agit de "bouncer", fier-à-bras.

La langue du narrateur ne saurait se confondre avec celle des personnages⁶. C'est une langue, sinon châtiée, du moins correcte et assez évocatrice dans cet extrait: "le froissement tiède d'une auto qui monte la côte"; "petite grêle de tabac, petite grêle imperceptible, bruine de tabac blond sur le prélat". Ailleurs, dans la nouvelle, son choix de mots n'est pas du tout à la portée de ses personnages: "on récidive" (p. 9), "bruine", "porte-persienne", "plancher concave", "strapontin", "glapir", "craquelures" (p. 9, 14, 14, 16, 16, 22, 37), et même on pourrait le dire recherché dans un contexte québécois: "stoppé" et "parking" (p. 17, 27), par

6. N'en déplaise à G. Bessette qui dit de V.-L. Beaulieu qu'il est "moins audacieux que Jacques Renaud qui, dans Le Cassé, joualise autant dans la partie narrative (à la 3^e personne) que dans les dialogues." (Trois romanciers québécois, Montréal, Ed. du Jour, 1973, p. 110). Cela est loin d'être juste.

exemple, sont d'un usage beaucoup plus français que québécois. Renaud réclame pour lui le droit d'employer la même langue que ses personnages mais de fait sa langue se maintient à un autre palier. On y retrouve sensiblement les mêmes qualités de style: rythme haché, vivace, dépouillé, et phrases procédant par simple juxtaposition, mais les seules véritables concessions au joual sont assez limitées: quelques mots anglais ici et là, la transcription phonétique de quelques autres mots, quelques canadianismes et l'élision presque constante du "ne" négatif. Le texte d'introduction, qui se situe à l'extérieur de la nouvelle, va un peu plus loin avec la contraction de "il n'y a pas" en "y a pas". Si l'on examine, par exemple, le début de la nouvelle, dans trois pages de texte narratif, il n'y a que deux mots obscènes ("cul", "crisser"), un mot anglais ("plywood"), quelques canadianismes ("piasses", "coquerelle", "bébite"), l'élision d'un e ("d'partir") et l'élimination d'une diphtongue ("pis"). Mais le "ne" négatif n'est élidé que deux fois alors qu'il est conservé cinq fois. De plus, un certain nombre de mots choisis situent ce texte à un niveau d'articulation que ne peuvent atteindre les personnages: "literie", "repue", "porte-persienne" (4 fois), "bruine", "partance", "encastré", "délayer", "bruineuse", "concave"... Renaud maintient donc volontairement une distance entre le narrateur et les personnages, distance créée par une réelle différence de niveaux de langue. Nous en verrons toutes les implications par la suite.

André Major dans Le Cabochon et La Chair de poule fait appel aux mêmes ressources et aux mêmes techniques que Renaud pour mettre en place le joual, surtout dans Le Cabochon qui fait vivre toute une famille prolétaire. Ce serait d'ailleurs Major qui aurait assuré l'orthographe jouale du Cassé, puisque Renaud n'y veillait guère⁷. Le joual de Claude Jasmin dans Pleure pas, Germaine obéit aussi aux mêmes règles générales en ce qui concerne le vocabulaire et la prononciation. Il y a, toutefois, des différences notables dans les cas de Major et Jasmin. Tout d'abord, on remarque l'absence quasi complète de sacres. Ils sont absents de Germaine (sauf pour deux ou trois "tabernac"), et Major se sert à peine de quelques jurons ("basslac", "torrieu", "bonyeu" - Cabochon, p. 81, 133, 136; "m'en crisse" - Chair, p. 24), et avec retenue d'un vocabulaire scatologique ("crotte de crotte", "la marde jusqu'au cou" - Cabochon, p. 116, 136). Jasmin et Major exploitent donc un joual beaucoup moins scandaleux (moins vulgaire) que celui de Renaud. De plus, chez Jasmin, il n'y a nulle tendance à franciser l'orthographe des mots anglais. Contrairement à Major et à Renaud, Jasmin écrira "gin" au lieu de "dginne", "cream-soda" au lieu de "crime-soda", "jeep" au lieu^λ de "djipe". Mais la différence majeure vient de la valeur affective du joual chez ces trois auteurs.

Le joual de Renaud est extrêmement violent et dur.

7. Cf. Malcom Reid, The Shouting Signpainters, op.cit., p.70.

Il est certain que Parti pris a tiré profit d'une situation personnelle. La crise vécue par l'auteur (il aurait été séparé de sa femme et de son fils à ce moment) et sa conscience aiguë d'une aliénation personnelle ont produit une oeuvre qui en est venue à symboliser le mouvement Parti pris dans son ensemble:

Et pendant trois jours et trois nuits, j'ai écrit, ne m'arrêtant que pour manger. Et ça sorti d'un jet, comme dans le livre: mon horreur de la société, ma solitude, ma misère physique et morale, ma révolte contre le fait qu'il y ait des riches et des pauvres, contre la femme et l'amour irréalisable. J'ai tout craché. J'étais le Cassé et je frappais. Si je n'avais pas écrit ce livre, le vrai Bouboule je l'aurais tué. Et d'autres... (...) J'étais au bout de mon rouleau. J'avais tout mis dans Le Cassé, qui fut comme l'expérience de l'enfer.

Cette expérience de l'enfer s'exprimait dans la langue appropriée, une langue de révolte, pleine de jurons, saccageant délibérément le beau style.

Le joual de Major, par contre, n'est pas de même nature, même s'il répond essentiellement aux mêmes fins. Dans Le Cabochon, il se veut langue de la réalité, langue de la vraisemblance, sans grossièretés toutefois, et peu scandaleux. Dans La Chair de poule, par ailleurs, il est essentiellement narquois et ironique. Il est le fait du narrateur, surtout, et de façon très sélective. C'est parce qu'il le veut que le narrateur de la plupart des nouvelles dit "piasses", "marde", "itou", "flow", "bommer avec les tchommes", ou qu'il écrit "djobbe", "tourisroume", "melting potte", "pipiroume",

8. Jean Bouthillette, Le Cassé, c'était l'enfer, dans Perspectives, le 11 nov. 1967.

"striptise" (Chair, p. 8, 9, 15, 16, 37, 15, 20, 27, 30, 32): ces mots ne s'insèrent pas dans une coulée intégralement jouale comme dans le cas d'un monologue intérieur de Ti-Jean. L'utilisation du joul concourt à un effet de distanciation ironique à l'égard du lecteur. Il est langue de dénonciation, comme dans Le Cassé, mais de façon différente. Il y a un effet d'accumulation certain dans Le Cassé; Renaud lance tout à la face du lecteur et l'assomme avec toutes ses batteries. Major, au contraire, fait de la guerilla, sort un mot ici et là et ne laisse ainsi jamais oublier cet état de dégradation de la langue qu'est le joul; il en laisse filtrer des bribes, assez pour empester l'atmosphère et jeter la consternation dans le salon littéraire. "Vous verrez dans les pages qui suivent quelle sorte de choses je raconte..." annonce-t-il (Chair, p. 8). Et le lecteur est toujours sur le qui-vive. Renaud est le monstre affreux dans le salon des belles-lettres alors que Major est le fin causeur qui, aux moments les plus inattendus, laisse échapper un juron. Les deux dénoncent et scandalisent, mais de façon radicalement différente. Il faut dire aussi que dans le cas de Major, puisque le joul est essentiellement impertinent et narquois, il frôle constamment le scandale facile (le frisson à bon marché) et n'a ni la force ni la vérité des blasphèmes de Renaud.

Pleure pas, Germaine présente une situation tout à fait différente. Le lecteur n'est pas en présence d'un écrivain-narrateur, mais d'un narrateur-protagoniste qui plonge directement le lecteur dans son univers de misère. Le

joual, à ce moment, puisque le protagoniste est un ouvrier montréalais non-spécialisé, est la langue de la vérité nue. Il s'agit, en somme, de la deuxième étape dans la dialectique du joual. Celui-ci, dans une première étape, est la langue de la dénonciation, le hoquet de l'homme aliéné, la parole laide et grotesque du Québécois colonisé: Le Cassé incarne ce moment avec une rare perfection. Mais le joual n'est pas une réalité univoque et statique pour Parti pris: il est dialectique. Il est aussi le signe évident d'une québécoité; il est notre peau noire: au départ, malédiction, il peut aussi, par contre, être la langue d'une profonde vérité, atteindre des accents inoubliables, signaler le départ d'une reconquête de l'homme québécois et être l'indice ambigu d'une présence québécoise en littérature. Toute parole est libération, même si elle est cahotante et rauque; elle est échappée à la solitude, à l'aliénation du silence et de la fermeture sur soi. Pleure pas, Germaine, par sa langue, signale avec éclat deux choses très importantes. D'abord que le joual peut être une langue expressive, peut servir comme véhicule non seulement à l'atroce quotidienneté mais aussi à de grands sentiments comme l'amour conjugal et l'affection paternelle et à une réflexion angoissante sur le destin de l'homme. Ensuite que les prolétaires peuvent investir la littérature. Non pas comme objets d'étonnement, cobayes humains, sous-espèce pittoresque pour lecteurs bourgeois ou "héros positifs" dans la lutte révolutionnaire, mais

simplement comme hommes, doués de la parole et capables de la faire chanter sur tous les tons. Une prolétarianisation relative de la littérature est possible, rendue possible, de fait, du moment même que le prolétaire est perçu comme sujet plutôt qu'objet, narrateur plutôt que simple personnage, parlant naturellement sans être obligé de revêtir la défroque du langage convenable. Il s'agit ici d'autre chose que d'une littérature populiste où le narrateur est habituellement omniscient et nous présente un monde où il n'a aucune part, même s'il lui est sympathique.

Ceci dit, il est certain que sur le plan de l'écriture, le joual de Jasmin n'a pas la richesse et la complexité de celui de Renaud. Pour Jasmin, le joual est langue de vraisemblance et d'authenticité au service d'une narration rectiligne. Pour Renaud, au contraire, le joual est en partie langue de vraisemblance et de vérité, mais autre chose surtout, signe d'une malédiction, expression puissante d'une réalité infernale.

Dans l'ensemble, après ces premières oeuvres, le joual cesse de caractériser la littérature partipriste. Déjà, dès les premières publications, il était souvent absent. Girouard ne l'utilise pas et Ferron ne s'en sert pas dans La nuit. Chamberland y fait appel à peine une demi-douzaine de fois dans "L'Afficheur hurle", et seulement dans la deuxième moitié du poème. Dans son avertissement pour la deuxième édition, Chamberland parle du mal de la langue et de la dégradation initiale du poème à cause de la situation québécoise.

Dans le texte, il réclame "que le poème se défigure que le poème s'appopulace qu'il se fasse boue et crachat" (Afficheur, p. 56). En réalité, le poème est d'une rare violence, mais le juron, le blasphème, le cri sont assez rares et les autres procédés du joual inutilisés. On y trouve à peine quelques balbutiements rauques et grotesques, signes de l'incapacité à la parole, suivis de blasphèmes:

brrrrou goudourou xouliminimini crrah vrrah khmé strix

 crisse de câlce de tabarnaque (Afficheur, p. 68)

quelques grossièretés ("marde", "merde" - Afficheur, 61, 65),
 et quelques anglicismes ou mots anglais:

nous trostons Dieu mais il y a des amis à sourire
 toothpaste o you charming french-canadien but do you
 tell me what so angry unissons nos deux solitudes
 (Afficheur, p. 72)

Après Pleure pas, Germaine, on ne peut guère parler de joual. La narration du Journal d'un hobo n'en retient aucun élément. Quand le narrateur emploie un mot anglais, il l'explique aussitôt:

Mangeur d'air; hobo: crève-faim professionnel. (...)
 Hobo! mot anglais qui donne "hoboes" au pluriel... Aux
 Etats-Unis comme au Canada, le hobo se balade sur les
 trains de marchandises de préférence... (Hobo, p.11)
 Dans necking, le substantif devenu verbe emploie le
 participe présent pour exprimer une action. (...) Faire
 du necking, c'est se tenir par le cou pendant des éternités. (Hobo, p. 115)
 Kid! Ca se traduit par gosse, gamin, titi de Paris,
 mais le mot implique en anglais une espèce de tendresse.
 (Hobo, p. 131)

Les dialogues, par ailleurs, sont peu nombreux. Quelquefois les personnages anglophones secondaires s'expriment directe-

ment en anglais (cf. Hobo, p. 275), mais il y a très peu de parler populaire dans les dialogues. Un des seuls exemples se trouve au début du roman quand le protagoniste arrive à l'improviste chez des campagnards: "T'es-tu sauvé de chez le voisin? Tu as bien fait de venir icitte." (Hobo, p. 47) Le père et la mère du narrateur, quant à eux, s'expriment très bien, avec seulement à l'occasion le "moâ" et le "toâ" acadiens. Cela ne constitue pas du joual, à peine un peu de couleur locale comme dans presque tous les romans québécois.

Dans Le monde sont drôles, on trouve un sacre, isolé et surprenant: "Maudit torrieu, pourquoi fallait-il que tu cesses de m'aimer!" (Monde, p. 94) Le style de ces deux dernières oeuvres retient toutefois, en partie, le rythme du joual, saccadé, haletant, elliptique, celui même du parler populaire qui juxtapose les impressions et les réactions:

Un bris de verre. Ca se passe sous le chapeau de cette verrière. J'en soulève la paupière. Une passerelle, en bas, entre deux fenêtres du deuxième. Un madrier posé sur le bas des châssis, en diagonale. J'essaie de rentrer les yeux dans la fente du soupirail pour mieux voir. Un pied avance en bas. Une main apparaît. Une rondeur couverte de cheveux roux. Psst! On te cherche. Le pâté de maisons est cerné. On me cherche aussi, mais qu'importe. Ma complicité n'est pas coupable. Il regarde en haut, le Fauve. Sans me voir. (Hobo, p. 171)

Cela est surtout vrai de l'oeuvre de Clémence Desrochers, en particulier dans ses lettres d'amour à T. (La ville depuis), qui constituent la deuxième moitié du volume. La lettre personnelle à un intime se prête admirablement aux phrases simples, dépouillées et juxtaposées, sans complexités grammaticales. Il s'agit d'un genre littéraire qui vise souvent à la vérité et à la spontanéité du parlé, comme si le support écrit n'était qu'accidentel:

C'est drôle, c'est drôle! Que j'aimerais te le raconter tout de suite! Devine qui a posé le nouveau nom sous ta boîte à lettres? Moi! Clémence D. en personne! Que c'est drôle, drôle, drôle. J'écris avec le visage fendu d'un sourire. Je reviens de Val d'Or, j'ai passé la nuit en autobus. (Monde, p. 119)

Mais ce rythme n'est pas particulier au joual. Il a sa place en littérature depuis longtemps.

Les mêmes remarques valent pour les autres oeuvres. Quelques phrases anglaises dans Papa Boss et un seul mot anglais francisé ("Is it not ouonnedeurfoule" - Papa, p. 98), compréhensibles puisque le narrateur est le représentant d'une maison anglophone. Quelques anglicismes dans Les coeurs empaillés ("Tout floppe avec ces gars là", "smock", "zipper" - Coeurs, p. 12, 33, 33), même dans la narration ("trench-coat", "star" - Coeurs, p. 121, p. 82); et un rare sacre: "L'hostie de rat à Dépatie" (Coeurs, p. 11). L'Inavouable présente les mêmes caractéristiques linguistiques que L'Afficheur hurle. De fait, la seule oeuvre à signaler sur le plan du joual après Pleure pas, Germaine est Les Cantouques de Godin. Ce recueil de poèmes ne ressemble en rien au roman de Jasmin mais paradoxalement, sur le plan du joual, le prolonge. Le joual de Godin est transformé par l'activité poétique: le canadianisme, le juron, le blasphème sont beaucoup moins, sous sa plume, des éléments d'invective, de scandale, de provocation, que des éléments poétiques. Le poème intègre le joual et celui-ci en retour revitalise le langage poétique, lui donne une nouvelle vérité, une nouvelle fraîcheur. Le joual n'est pas alors dénonciation, comme c'est le cas avec

Renaud et Major, et, à de rares occasions, dans la poésie de Chamberland, mais tentative d'adéquation au pays et de réinvention du langage poétique. Cela ne va pas sans un rappel constant de la douloureuse existence de ce pays, malheur dont ce parler est l'expression la plus concrète et la plus immédiate. Mais ce malheur lui-même est transformé par l'action du poème. Tout comme dans le roman de Jasmin le joual est le véhicule d'autre chose que le cri et est le signe de l'acquisition de la parole par les tout nus, dans la poésie de Godin il est le signe de la venue au chant de la banale quotidienneté et de la laideur. Godin se donne ou retrouve des racines populaires et son entreprise est chargée d'une grande tendresse. Cette intrusion du joual dans la poésie transforme celle-ci: du fait même le poème n'est plus ce qu'il était; mais le joual non plus.

En somme, lorsqu'on examine les oeuvres partipristes, on s'aperçoit que le joual occupe quantitativement très peu de place dans celles-ci. Major, Renaud, Jasmin et Godin sont, à vrai dire, les seuls à s'en servir. Et encore, de façon différente et assez sélective. Dans la revue, il n'intervient que dans les nouvelles de Major, Renaud et Godin. Comment alors expliquer le grand retentissement du joual? S'il en est venu à caractériser l'ensemble du mouvement Parti pris, c'est en bonne partie à cause du complexe québécois de la langue, véritable psychose du bien parler. Aussi parce

que le joual servait d'identification facile pour les critiques et qu'il était l'aspect le plus facilement discernable de l'aventure littéraire de la revue. Les premières impressions sont toujours les plus fortes et laissent leur marque. Mais il ne faut pas non plus négliger l'aspect foncièrement scandaleux et inquiétant du joual. La place du parler populaire en littérature québécoise était acquise depuis longtemps. Mais Le Survenant aussi en son temps était contesté à cause de sa langue. Le présent est toujours plus inquiétant qu'un passé facilement idéalisé. Il y a plus toutefois. En passant du milieu paysan au prolétariat, le parler québécois change de sens. Il n'est plus l'apanage d'un milieu traditionnel et conservateur, mais celui d'une classe mieux organisée, potentiellement révolutionnaire. Au départ, le joual est donc l'objet de méfiance pour les tenants du statu quo. De plus, s'il est acceptable que le Survenant dise "neveurmagne", il ne l'est pas qu'un écrivain-narrateur écrive "tourisroume". Le joual est dangereux parce qu'il est idéologique, et obéit à une fin extra-littéraire. Dans les oeuvres partipristes qui s'en servent, il n'est pas simplement couleur locale comme chez Ringuet ou Guévremont. En intégrant ou en contaminant la narration, le joual change de sens, cesse d'être un truc littéraire. Il se présente comme menace à la littérature et renvoie simultanément à autre chose que la littérature: son support socio-culturel. Il met en question les infrastructures qui permettent l'existence d'un tel langage.

Le joual est violent et cru chez Renaud, impertinent chez Major, troublant chez Jasmin. Mais il remplit chez tous les écrivains partipristes - quand d'aventure ils s'en servent - une fonction critique.

B - L'ironie.

Lorsqu'on lit l'ensemble de la production partipriste à la suite, on est frappé par la persistance d'un certain ton qui traverse en filigrane les oeuvres et les relie les unes aux autres. Ce ton est assez difficile à caractériser. Il est fait d'un mélange assez incongru de sarcasme, d'ironie, de fureur iconoclaste, d'impertinence, de blasement, d'apitoiement sur soi, de fantaisie, mélange dont la consistance varie d'une oeuvre à l'autre. Autant que le joual, sinon plus, c'est ce type de regard, que nous qualifierons d'ironique, qui caractérise l'écriture partipriste. Dans les premières oeuvres, il se présente essentiellement comme un ensemble de techniques de distanciation; dans les suivantes, il est plus subtil, plus diversifié aussi, mais moins conséquent.

Claude Jasmin lance, dans une de ses nouvelles, la plus farfelue, La coopérative Nicole:

Deux morts, c'était la stupéfaction. On soupçonnait Gédéon! Un marxiste, un révolutionnaire! Lui et ses théories sur "l'évolution des espèces". Et il lisait la revue Planète! Et Parti pris, par dessus le marché! (Coeurs, p. 110)

Et c'est le gros rire, la blague à bon marché. Ce n'est pas

sérieux, ces trois épouvantails; ce n'est pas sérieux, non plus, cette complicité de "gang": le lecteur a l'impression que Jasmin s'amuse avec ses éditeurs, entre initiés, et il se sent exclu. Il ressent un peu de malaise, comme si, en dernier ressort, c'était la littérature qui était injuriée. Cette façon de faire lui semble essentiellement impertinente. Dans une autre nouvelle, la protagoniste se promène:

Elle détourne la tête. Elle regarde les nombreuses fenêtres des édifices à appartements. Elle songe à ce jeune homme qu'on a jeté en bas d'un balcon, un dénommé Georges Langis, la veille de Noël, l'hiver dernier. (Coeurs, p. 97)

Cette fois, c'est le clin d'oeil, le sourire en coin, l'étincelle malicieuse au fond des yeux. La nouvelle disparaît: c'est Jasmin qui enferme le lecteur dans un réseau de complicité avec lui, l'auteur. Car le lecteur reconnaît bien la scène du deuxième roman de Jasmin, Délivrez-nous du mal, et sait bien que Jasmin s'amuse à rappeler un personnage d'une oeuvre antérieure. Nouvelle impertinence. Qu'arrive-t-il à la littérature quand l'auteur laisse tomber ses personnages et son oeuvre pour s'adresser ainsi directement à son lecteur?

Le même brusque effondrement de l'imaginaire se produisait dans Pleure pas, Germaine. Lors d'une scène assez pathétique où le fils étale son complexe d'infériorité et se rabaisse, exactement comme son père l'avait fait quelques jours plus tôt, le lecteur a droit à cet échange:

- Albert, on te chicane pour te fouetter, pour que tu fasses mieux. Exagère pas, t'es un bon garçon, mon grand!
 - J'exagère pas. Même le frère Major, qui m'aimait tant, à l'école, m'appelait le cabochon. (Germaine, p. 124)

Major...le cabochon...: petite allusion, clin d'oeil, brusque rupture de la trame anecdotique. Peu importent les raisons pour lesquelles Jasmin se permet ces écarts de conduite littéraire, ces faux pas à la vraisemblance réaliste (et dans le cas de Jasmin, on ne peut écarter les hypothèses du narcissisme et de la minauderie); l'effet produit en est un de prise de distance ironique à l'égard de l'oeuvre et de la littérature en général. La brutale intrusion de la réalité dans l'imaginaire (la réalité de Jasmin: "voyez comme je m'amuse..."; celle du lecteur: "Georges Langis?...ah oui! farceur de Jasmin...") détruit le "charme" de l'oeuvre et constitue une espèce de rappel à l'ordre. Le lecteur voit les ficelles que tire l'auteur et prend conscience que les personnages sont des pantins. Il est placé dans la position inconfortable de voir à la fois la scène et toute l'arrière-scène et de ne plus pouvoir oublier les machinations qui sont là pour créer l'illusion. Le procédé est brechtien.

La même distance ironique à l'égard de son récit se trouve chez Jean-Jules Richard, mais davantage systématisée. A vrai dire, ses personnages ne prennent jamais de consistance et n'ont jamais l'épaisseur et l'évidence d'une présence réelle. Cela est dû en grande part à l'effet corrosif d'un style fantaisiste et précieux qui marque d'irréalité la moindre scène et ne laisse jamais oublier sa présence. "La scène était pittoresque, comme décorée de plumes de perroquets " (Hobo, p. 16): après une telle comparaison, comment prendre la scène au sérieux. La présence constante d'un style conscient de

lui vide les personnages de la leur. Le narrateur décrit ainsi son arrivée à Montréal:

L'âme à l'inverse, le coeur la tête en bas, les narines allumées, les yeux jaloux de mes autres membres, les oreilles dans le crin, le corps plein d'oiseaux, je viens de mettre pied à terre.
Quand la comète en fusion de mon attelage a ralenti aux abords de la ville, le levain de mon sang a débordé du crépuscule. (Hobo, p. 73)

Feu d'artifice du style, mais superficialité aussi. A ce style laborieux et précieux, qui tient le lecteur à distance, il faut ajouter l'allure primesautière de l'anecdote, véritable feu roulant de personnages, d'espaces, de situations sommairement présentés et difficilement identifiables. Le narrateur, le Fauve, Bijou, Pastel, le Moustachu: personnages sans véritable identité, quasi évanescents, qui se perdent, se retrouvent, au hasard des routes et des aventures. Nulle surprise alors que Richard conteste lui-même son oeuvre et que son narrateur s'exclame: "Si c'est possible! Ca ne se passe pas comme ça dans les romans!" (Hobo, p. 130) En effet, à moins que le roman ne se conteste lui-même de l'intérieur et ne soit sa propre parodie.

Cette fantaisie et cette verve, mais mieux canalisées, sont surtout le propre de Jacques Ferron. L'ironie de Ferron, avec la distance critique qu'elle implique à l'égard de lui-même, de son récit et de son lecteur, trouve son terrain d'élection dans le conte. Le conte est l'art de la complicité mais aussi de la distance critique. Il y a création d'un univers merveilleux, création voulue par l'auditeur

ou le lecteur qui invite le conteur à le satisfaire, mais en même temps le conteur ne laisse pas oublier sa présence. C'est lui qui est le machiniste de cet univers et qui lui donne son piquant, avec son humour, sa fantaisie, ses allusions, ses jeux de mots. Ce n'est que dans le conte qu'un téléphone peut rêver ("Le téléphone sonnait quand même; il ne rêvait pas et je ne rêvais pas non plus, les yeux grands ouverts" - Nuit, p. 13) ou que les incises et les apartés d'auteur, tout en brisant le récit, peuvent concourir à animer l'anecdote et à lui donner son allure particulière:

Il s'exprimait cette fois en français, lentement, en détachant toutes les syllabes, avec l'accent anglais d'Europe, exactement comme le diable, diplômé - je me l'étais laissé dire - de Cambridge. (Nuit, p. 24)

Ses tics sont inséparables du conte et lui donnent son attrait. C'est ainsi que Ferron multiplie avec plaisir les allusions au Québec et les impertinences. Celui qui assomme allègrement les manifestants à coups de poing est le sergent Wagner (le "samedi de la matraque" était encore d'actualité); le juge Plante, bien que sympathique, est "mal vu par les lecteurs du Devoir et les demoiselles de l'Archevêché" (Nuit, p. 63). Dans Papa Boss, Ferron se livre à une parodie de l'Annonciation. L'ange annonciateur, toutefois, parle volontiers l'anglais. Il a les traits du propriétaire de l'immeuble, Gérard Pelletier (mais l'élue de Papa Boss l'appelle toujours Gérard...) qui, sitôt l'annonciation faite, se dresse "nu comme un ver et bandé comme un verrat" (Papa, p. 95) et se charge ainsi de la conception. Comment ne pas voir dans le "beau bloc en

briques rouges, le chef-d'oeuvre d'une vie [dont] Monsieur G. Pelletier [est] l'auteur, le propriétaire" (Papa, p. 13) et où se réfugient les vieux cultivateurs, déracinés de Kamouraska, et l'ancienne novice, une figuration dérisoire du Québec, promis lui aussi au suicide, au viol et à l'exploitation de Papa Boss, le tout sous la gouverne de Monsieur G. Pelletier. Ferron est un conteur insurpassable et son esprit critique, effronté et narquois s'insère merveilleusement dans la logique de Parti pris. Il est simplement plus poli et raffiné que ses jeunes admirateurs.

On reconnaît dans cette façon ironique d'écrire et surtout dans les apartés dans le genre de ceux de Jasmin, des procédés largement utilisés dans les premières oeuvres partipristes et par ceux qui sont plus étroitement identifiés au mouvement Parti pris: Girouard, Renaud, Major, Chamberland, Godin. Ces auteurs pratiquent de façon systématique la distanciation: à l'égard d'eux-mêmes, à l'égard des lecteurs, et à l'égard de leurs propres personnages dans le cas des prosateurs. Cette distanciation prend l'aspect, soit d'un détachement ironique, soit d'injures et de sarcasmes. Mais "distanciation" est peut-être un terme impropre. Il s'agit, certes, d'éloigner le lecteur de l'oeuvre fictive, de lui rappeler que ce monde imaginaire n'est qu'une représentation ou encore, à l'opposé, qu'il doit se garder de prendre le récit comme un conte car il est devant une relation véridique d'événements vécus (ce dernier cas est celui de Major dans

certaines de ses nouvelles). En somme, le but visé est d'éveiller le sens critique du lecteur. Celui-ci doit être tenu à distance de l'oeuvre, conserver sa lucidité, ne pas sombrer dans la délectation ou la jouissance empathique. Dans le cas d'un genre comme le théâtre, cela se fait assez bien car les moyens de rappel à la réalité sont incroyablement divers. Mais le terme "distanciation" ne rend compte que de la moitié de la réalité dans une oeuvre écrite et faite pour être lue. Car si l'écrivain, en intervenant directement dans le récit, éloigne le lecteur de celui-ci et le tient à distance de ses personnages, cela veut dire que simultanément il annule la distance entre lui et le lecteur qu'est justement le récit et va directement à sa rencontre. L'écrivain, à ce moment, tout en faisant de la littérature, souhaite éliminer l'écran que constitue l'oeuvre et parler sans intermédiaire au lecteur, même si c'est pour l'envoyer promener. Il y a distanciation de l'oeuvre, mais en même temps mouvement inverse, rapprochement de l'auteur. Le terme "distanciation" peut être retenu, en autant que l'on sache qu'il implique, paradoxalement, le souci de l'auteur de se rapprocher de son lecteur et de lui parler sans ambiguïté. Ces écrivains partipristes, fidèles à la directive sartrienne, sont très conscients de leur public et veulent atteindre des lecteurs somnolents pour les secouer.

Les moyens utilisés sont très nombreux. Il est tout de même possible de les schématiser et de reconnaître certaines catégories de procédés, entre autres les maladresses d'écriture

qui attirent l'attention sur celle-ci, l'ironie du narrateur à l'égard de ses personnages, les intrusions de l'auteur dans l'oeuvre pour s'adresser au lecteur. Le plus radical est sans doute le sabotage pur et simple de l'oeuvre.

Si l'on en croit Laurent Girouard, il aurait volontairement détruit sa propre oeuvre. Il s'en explique, d'ailleurs, dans sa préface:

La Ville inhumaine est un document. Comme tout document aberrant il contient l'ambiguïté de sa technique.

Emile Drolet aurait voulu faire un roman. L'auteur est intervenu à temps.

Les deux parties bien distinctes du livre situent et définissent un Québécois qui, dans sa vieillesse, a voulu se donner des talents de romancier. Il a tenté dans un premier élan de s'objectiver; puis il a été assez lucide pour sentir son impuissance.

Le livre oscille donc entre un Drolet malhabile à l'écriture, dialecticien bête, et un Drolet visionnaire, essentialisé.

Si l'auteur est intervenu directement (mais à de rares moments) c'est par exaspération ou par mépris pour Drolet...pour le lecteur. (Ville, préface, s.p.)

Ce mépris est une des constantes de Girouard dans ses articles pour Parti pris, comme nous l'avons déjà signalé. Face à son roman, il serait "intervenue à temps" (formule ambiguë) pour s'assurer de son échec. Le livre est extrêmement décousu. Le plus souvent il est possible de voir dans les divers passages des ébauches et des éruptions de Drolet: passages situés à divers moments dans son passé, et faisant évoluer différents personnages qui reviendront témoigner contre lui à la fin. De même, quelques pages sont de toute évidence de Girouard (dans un passage, du moins, où il parle d'un colloque auquel participait Ferron - Ville, p. 117-121). D'autres sont des espèces

de morceaux de bravoure stylistique, avec différents caractères typographiques, oeuvres probables de Drolet. Mais plusieurs pages sont extrêmement ambiguës, insensées même. Girouard semble multiplier les fausses pistes et les contresens. Drolet est supposément un terroriste dans sa jeunesse, c'est-à-dire trente ans avant l'apparition du terrorisme au Québec. Il y a description d'une retraite collégiale vécue par Drolet où il lit le Frère Untel, quarante ans avant sa publication. Le livre lui-même, il faut l'avouer, est illisible. Drolet sait que ce qu'il écrit est mauvais. Girouard le rappelle pour que le lecteur sache à quoi s'attendre. L'auteur prend donc ses distances à l'égard de son personnage; à l'égard des lecteurs, aussi, envers qui il est très agressif ou qu'il méprise, cherchant à les "embêter" (Ville, p. 115) ou à les frustrer en leur livrant une oeuvre qui pour lui n'est qu'une "connerie":

Il me faut terminer cette connerie avant toute chose. (...)
Il faut que je me débarrasse de cette histoire. (Ville, p.87)

Cette négation interne absolue de l'oeuvre correspond à un point de vue exprimé dans la revue selon lequel la création littéraire est impossible dans un Québec aliéné. Mais comme cette opinion ne résiste guère à l'analyse et a peu à voir avec les sources idéologiques de la revue⁹, de même La ville inhumaine ne rime à rien sur le plan littéraire. Girouard nous refuse l'accès d'un univers imaginaire en le sabordant de toutes les façons. Mais cela accomplit quoi? Le lecteur

9. Cf. supra, p. 181ss.

est devant un brouillon, un amas de feuilles disjointes. Il n'y a même pas à proprement parler sabotage, puisque l'oeuvre n'a jamais eu lieu. D'autres livres de Parti pris se reconnaissent maladroits, mal nés, borgnes, enfin diversement infirmes. Mais ces livres vivent ainsi, et leur hideur leur confère, dans certains cas, une beauté grotesque. La Ville inhumaine se présente comme un avortement, tout entier sous le signe de l'inexistence et du non-lieu, à un point tel que le lecteur ne peut même pas ressentir un manque quelconque devant ces pages. La logique de l'entreprise de Girouard le conduit naturellement au silence et il est peu surprenant qu'il n'ait pas récidivé depuis La Ville inhumaine.

Il est difficile, sinon impossible, de savoir si l'échec de ce premier roman est dû tout banalement à l'impuissance de l'écrivain ou s'il est vraiment le fruit d'une option idéologique¹⁰. Le même problème, mais moins radical, se pose au sujet du deuxième roman de Parti pris, Le Cabochon d'André Major. Le livre est rempli de maladresses et de faux pas, de défauts d'écriture qui attirent l'attention sur celle-ci et provoquent l'agacement du lecteur. N'eût été l'existence de La Chair de poule, il serait possible d'en faire simplement des erreurs d'écrivain débutant. Elles le sont sans doute en partie, mais ces maladresses sont aussi le fruit d'un regard ironique qui se porte sur tout et qui éclatera vraiment dans le recueil de nouvelles. Dans son roman, Major raconte, sous

10. Difficile, mais chacun a droit à son opinion. On a peut-être l'idéologie de ses limites.

une mince affabulation, la naissance de sa vocation d'écrivain. On y voit donc d'une part, la volonté de raconter cette naissance et d'autre part, la tentative de s'en détacher par l'ironie. L'ironie devient le moyen de dominer un phénomène, de ne pas en être dupe, et il revient constamment à la charge, mais de façon inconsistante, puisque Major est encore si empêtré dans ce qu'il a vécu qu'il peut difficilement s'en détacher. Quand il le peut, l'ironie s'épanouit. C'est ainsi qu'Antoine raconte univoquement ce qui lui arrive, mais, à d'autres moments, se détache froidement de lui-même; à ces moments, il s'adresse ironiquement la parole: "Faut pas t'en faire accroire, Toine, tu sais pas où tu vas"; "Idiot, mon Toine"; "Cré Toine, se dit Antoine..." (Cabochon, p. 24, 77, 166). Un pas de plus dans l'objectivation est la narration impersonnelle qui, dans ce livre, a beaucoup de difficultés à se dégager du subjectivisme: il y a fluctuation constante du "je" au "il". La narration à la troisième personne se fait aussi occasionnellement ironique, encore pour marquer les distances. Le narrateur, à ce moment, peut regarder froidement ses personnages évoluer et se moquer d'eux: tourner au ridicule les conversations d'Hubert et Antoine, par exemple ("ça ressemble beaucoup aux dialogues qu'on trouve dans certains romans contemporains" - Cabochon, p. 47) ou encore les projets de voyage d'Antoine ("Imaginez Antoine sortant de sa chambre... imaginez son air résolu... - Cabochon, p. 159). Antoine devient alors "Monsieur Antoine" (Cabochon, p. 162, 163). Il se produit à ce moment

une tension extrêmement intéressante au sein de l'oeuvre entre d'une part l'imaginaire qui prend son envolée et existe de plein droit, et l'ironie qui lui coupe les ailes et montre que le narrateur (l'auteur, en dernière instance) n'est pas dupe de son récit et de la littérature. Les maladresses d'écrivain, les banalités, les clichés, les discordances doivent se comprendre dans ce contexte de détachement de l'oeuvre et d'ironisation sur la littérature. Certaines sont authentiques et le fait d'un débutant. Mais à l'occasion, Major prend conscience de ses bourdes et décide alors de les exploiter ironiquement. Tel est le cas avec un merveilleux cliché que Major répétera à satiété. Le jour où il perd son emploi, Antoine marche longtemps et songe avec angoisse à ce qu'il va faire. L'auteur précise: "Antoine a le teint pâle de ceux qui partent" (Cabochon, p. 155). La formule est ridicule, proprement romanesque. Ce n'est que dans un roman qu'un teint peut être chargé d'autant de signification ou qu'il y a un teint spécial selon le type d'humanité ou la nature des décisions prises: dans la vie il signale bêtement la fièvre, la fatigue ou la santé. Le cliché revient quelques pages plus loin: "Antoine a le teint pâle de ceux qui partent" (Cabochon, p. 158). Et Major reprend aussitôt: "Ce soir, il a le teint de ceux qui rêvent qu'ils vont partir..." (Cabochon, p. 158). A partir de ce moment, il semble avoir pris conscience du cliché et il va le répéter avec plaisir, comme pour faire grincer des dents le lecteur:

Imaginez Antoine sortant de sa chambre,... son air résolu, son fragile sourire de gars qui part à l'aventure. (...) Il a le teint pâle de ceux qui sont partis, mal partis. (...) Le père et la mère regardent leur Antoine qui est revenu, qui est devant eux, pâle comme ceux qui sont partis et qui reviennent. (...) Antoine a le sourire douloureux de ceux qui reviennent. (Cabochon, p. 159, 174, 180, 184).

Le procédé est assez efficace comme double distanciation: du narrateur à l'égard de son personnage dont il contemple les actions avec dérision; du romancier à l'égard de son roman, dont il indique avec ironie les ficelles qui, normalement, bien cachées, servent à constituer un univers imaginaire.

L'effet d'ensemble produit par cette écriture est celui d'une affirmation simultanée d'acceptation et de refus du roman. Contrairement à La Ville inhumaine, toutefois, le roman existe, il se forme à la lecture comme univers imaginaire cohérent, même s'il est constamment contesté de l'intérieur par l'ironie. La négation de la littérature intervient au sein même de l'oeuvre et se présente comme des écarts par rapport à cette dernière. Paradoxalement, ce refus de la littérature tout en en faisant constitue une consolidation de celle-ci. Les liens entre l'auteur et le lecteur sont renforcés: ils se rejoignent à travers l'oeuvre, mais aussi au-dessus d'elle, par une même ironie partagée. Car il est bien évident que l'ironie s'exerce finalement au bénéfice du lecteur et est un appel à son sens critique. "Imaginez Antoine...": c'est directement au lecteur que le narrateur s'adresse. L'ambiguïté du Cabochon, qui lui vient sans doute d'une transformation de son public par la

force des circonstances - d'abord un public ami, les jeunes de Vie Etudiante, puis, trop tard, un public plutôt ennemi, l'ensemble des lecteurs bourgeois du Québec - , est que son ironie implique une complicité du lecteur. Et le romancier et le lecteur partagent une certaine supériorité sur les personnages. Les oeuvres suivantes de Parti pris marqueront une radicalisation certaine de la conscience ironique. Contrairement à La Ville inhumaine mais comme Le Cabochon, elles maintiendront une tension féconde, une dialectique précise de négation-affirmation de la littérature, créant des univers imaginaires tout en empêchant le lecteur de s'y complaire. Contrairement au Cabochon toutefois, mais comme La Ville inhumaine, elles feront du lecteur non plus le sujet mais l'objet de l'ironie, et même l'objet privilégié. Le lecteur perd sa situation de tout repos et aux moments où il s'y attend le moins, ceux mêmes où il se coule dans le livre, se voit solidement agressé.

Lorsque l'auteur partipriste intervient dans son oeuvre, deux phénomènes se produisent: il y entre lui-même et il en brise le cours. Les deux sont à distinguer. Le premier élément constitue une partie de ce subjectivisme si particuliers aux oeuvres de Parti pris; le second est proprement un procédé ironique. Il faut, avant d'aller plus loin, analyser le premier aspect, même si cela constitue une interruption de la discussion des techniques de distanciation: autrement, ces intrusions de l'auteur risquent d'être présentées de façon

trop univoque, alors qu'elles sont d'une riche ambiguïté.

Le subjectivisme des oeuvres de Parti pris (par subjectivisme il faut comprendre à la fois la présence constante d'un "je" et les intrusions de l'auteur dans une oeuvre "objective") fait partie de cette peinture de la dépossession québécoise dont nous avons parlé lors de l'analyse de la thématique; il illustre l'aliénation québécoise et témoigne d'une perception phénoménologique de la réalité. Ce "je" s'avance, se décrit, se met à nu car il est exemplaire: il n'est pas un autre, mais tous les autres. En le cernant dans ses moindres recoins, c'est la réalité québécoise qu'on découvre. L'autobiographie est la vérité, le refus de l'embellissement, la façon la plus directe de plonger dans l'enfer québécois:

j'écris à la circonstance de ma vie et de la tienne et
 de la vôtre ma femme mes camarades
 j'écris le poème d'une circonstance mortelle inéluctable
 ne m'en veuillez pas de ce ton familier de ce langage
 parfois gagné par des marais de silence
 je ne sais plus parler
 je ne sais plus que dire
 la poésie n'existe plus
 que dans des livres anciens tout enluminés belles voix
 d'orchidées aux antres d'origine parfums de dieux
 naissants
 moi je suis pauvre et de mon nom et de ma vie
 je ne sais plus que faire sur la terre
 comment saurais-je parler dans les formes avec les
 intonations qu'il faut les rimes les grands rythmes
 ensorceleurs de choses et de peuples

je ne veux rien dire que moi-même
 cette vérité sans poésie moi-même
 ce sort que je me fais cette mort que je me donne
 parce que je ne veux pas vivre à moitié dans
 ce demi-pays

dans ce monde à moitié balancé dans le charnier
 des mondes
 (et l'image où je me serais brûlé "dans la
 corrida des étoiles" la belle image instauratrice
 du poème
 je la rature parce qu'elle n'existe pas qu'elle
 n'est pas à moi)
 et tant pis si j'assassine la poésie
 ce que vous appelleriez vous la poésie
 et qui pour moi n'est qu'un hochet
 car je renonce à tout mensonge
 dans ce présent sans poésie
 pour cette vérité sans poésie
 moi-même (Afficheur, p. 9-10)

Ce texte que Chamberland écrit en italiques et place au tout
 début de L'Afficheur hurle, en faisant ainsi une sorte de
 préface à l'oeuvre, constitue la meilleure explicitation du
 subjectivisme partipriste. L'équivalent exact se retrouve
 chez Clémence Desrochers qui, elle aussi, au début de la
 deuxième partie de Le monde sont drôles, intercale un texte
 en italiques intitulé "A la première personne" qui précise
 le sens de sa démarche:

Je m'expose. A la première personne, cette fois sans
 éclairage, sans "robe de scène". (Monde, p. 69)

Suivent les lettres d'amour où elle se met véritablement à nu.
 La première partie du livre était déjà résolument biographique
 mais était coiffée du sous-titre "nouvelles", ce qui lui
 conférait un mince vernis d'affabulation. L'auteur laisse
 tomber même cette légère "robe de scène" dans la deuxième
 partie. Etant donné que ces lettres reprennent plusieurs
 éléments des "nouvelles" (par exemple une nouvelle objective
 comme Les vacances de Gertrude - Monde, p. 11-14 - est racontée
 de nouveau dans les lettres - Monde, p. 110-116 - , cette fois

à la première personne), celles-ci perdent a posteriori tout caractère imaginaire et deviennent des éléments supplémentaires d'exposition de soi.

Ce procédé d'écriture trouve sa pleine expression dans les textes poétiques, le "je" de L'Afficheur hurle, de L'Inavouable et des Cantouques, dont la parole cahotante est à l'image même du Québec. Miron a fait de son "je" l'essence-même de sa démarche poétique, devenant l'incarnation mythique du "damn Canuck", du mal aimé, du séparé de lui-même:

Longtemps j'en'ai su mon nom, et qui j'étais, que de l'extérieur. Mon nom est "Pea soup". Mon nom est "Pepsi". Mon nom est "Marmelade". Mon nom est "Frog". Mon nom est "Dam Canuck". Mon nom est "speak white". Mon nom est "dish washer". Mon nom est "floor sweeper". Mon nom est "bastard". Mon nom est "cheap". Mon nom est "sheep". Mon nom... Mon nom... (Notes sur le non-poème et le poème, II, 10-11, p. 94)

Godin retrace, dans ses Cantouques, ses humbles racines, les préoccupations banales du milieu, les scènes de ruelle et le souvenir des amis "[ses] frères [ses] pareils" (Cantouques, p. 26). Chamberland quant à lui prend bien soin d'indiquer la valeur exemplaire de son destin, dans L'Afficheur mais aussi dans L'Inavouable:

appelez-moi Désiré et cherchez à reconnaître mon visage à travers la foule de mes compatriotes décervelés je suis pareil à tous ceux-là (L'Inavouable, p. 108)

Même lorsque l'auteur intervient non pas humblement ainsi, mais cyniquement ou ironiquement (c'est le cas avec Major, Renaud et Godin), le même but est atteint. A un niveau, ces intrusions marquent une distance à l'égard des personnages et

sont une technique d'agression du lecteur; mais elles constituent aussi, paradoxalement, une façon d'insérer l'auteur dans le récit et de montrer que malgré sa supériorité relative, il est loin d'être un privilégié. Il est aussi aliéné que ses personnages, et dépossédé même de sa création:

Réponds Renaud! Réponds, mal rasé! Maudit naïf!
 Maudit nono! Réponds! Fais comme tout le monde!
 Dis n'importe quoi!
 n'importe quoi!
 n'importe quoi!
 n'importe quoi! (Cassé, p. 123)

Quand je raconte une histoire comme celle-là, je succombe toujours à la tentation de parler de moi; je sais que c'est mal - cette nouvelle manquera de cohérence; voyez-vous, ce jeune écrivain n'a pas encore dépassé ses problèmes personnels...
 Je sens que le lecteur s'irrite... Il ne veut rien savoir de moi; c'est Archibald le personnage. Mais j'ai le droit, me semble, de dire ce que j'ai sur le coeur. Essayez donc de me prouver le contraire! (Chair, p. 82, 128)

C'est surtout André Major qui exploite cette veine dans La Chair de poule. Il prolonge le mouvement amorcé dans Le Cabochon alors qu'il se racontait en termes voilés et l'exemple de Renaud qui, dans les courts textes à la fin de son recueil, se mettait directement en scène. Les deux textes de Major cités ci-dessus montrent bien qu'il est conscient du narcissisme implicite dans le procédé. Par ailleurs il sent que son cas est aussi révélateur que celui de ses personnages et impudiquement il interrompt à tout moment ses "histoires" pour se raconter. Sans compter les nouvelles qui le décrivent explicitement. Le subjectivisme devient le moyen par excellence pour dresser le tableau de la réalité

objective du Québec: un pays colonisé, habité par des sous-hommes, dépossédés de leur être et empêtrés dans leurs contradictions. Il n'est donc pas indifférent que la plupart des oeuvres partipristes soient résolument subjectives.

Ceci dit, il faut reconnaître néanmoins que les intrusions directes de l'auteur dans l'oeuvre ont le plus souvent une fonction critique: celle de heurter le lecteur et de lui refuser le plaisir de la délectation de l'oeuvre. Dans Le Cassé, par exemple, l'auteur intervient cinq fois dans le récit, soit pour interpeller le lecteur (quatre fois), soit pour s'interpeller lui-même:

Vous pouvez vous les procurer dans les restaurants,
les cigares à Philomène. (...)
Le lecteur s'attend sans doute à une description cochonne.
Qu'il se réfère à ses expériences personnelles ou à défaut
de celles-ci, qu'il sacre. (...)
Le lecteur s'attend sans doute à une conversation lascive
et perverse suivie d'une orgie lesbienne dans un appartement.
Qu'il sacre. (...)
Le lecteur s'attend sans doute à ce que je lui dise que
Ti-Jean a la nostalgie d'une certaine sécurité matérielle.
Ou plus exactement d'une certaine stabilité. Ca lui est
impossible. (...)
Mais Ti-Jean n'est pas le genre à raconter sa vie à tout
le monde. Le narrateur devrait se mêler de ses affaires.
C'est ce qu'il va faire. Il est écrivain. (Cassé, p. 25,
25, 26, 30, 31)

Ces intrusions, sauf la première qui prépare les autres, ont pour fonction de décevoir le lecteur, de le priver d'un plaisir auquel il pense normalement avoir droit, de tromper son attente. Elles brisent évidemment le cours et l'atmosphère du récit. Or elles se produisent une fois que celui-ci est bien entamé et que le lecteur peut être pris, bien intéressé par la narration

assez corsée d'aventures mettant en scène des personnages qui promettaient de satisfaire son goût de voyeur. Subitement, le charme est rompu. Renaud groupe ses interpellations ensemble, dans un bloc assez compact, pour leur donner plus de force. Le lecteur est entre deux eaux: embarqué par le récit mais rejeté maintenant avec évidence hors de celui-ci, vivant à la fois de l'intérieur les événements (toute lecture impliquant des velléités d'insertion psychologique dans l'univers imaginaire) et de l'extérieur, puisqu'il est défini comme témoin. "Qu'il sacre": à défaut d'être voyeur, qu'il devienne critique et qu'il prenne réellement conscience de la profonde misère du monde décrit par l'auteur.

A une nuance près, les autres oeuvres de Parti pris n'innoveront pas par rapport à l'utilisation que fait Renaud de ses intrusions. Cette nuance est celle marquée par André Major dans La chair de poule. Major procède habituellement de la même façon que Renaud, sauf qu'il multiplie la fréquence des hiatus. Il s'en sert surtout pour interpeller le lecteur et le priver de son plaisir:

Le lecteur s'étonne que je n'aie pas décrit une scène qui l'aurait distrait, touché, poigné au coeur. (...) Mais le lecteur me pardonnera le peu de souci que je me fais pour son plaisir... (Chair, p. 28)

Mais aussi, et cela est une innovation intéressante, Major intervient pour secouer le lecteur et lui prouver qu'il n'est pas en train de voguer en plein imaginaire mais qu'il a, au contraire, le nez collé sur le sordide québécois. Renaud

n'essayait pas de faire de Ti-Jean une personne réelle: il présentait un personnage qui incarnait l'enfer québécois de façon exemplaire. Major veut que le lecteur s'aperçoive qu'il ne peut éloigner, d'un coup d'épaule, ces nouvelles comme étant oeuvre d'écrivain: elles sont la réalité crue:

(Le lecteur, je le vois grimacer, lâcher des cris d'incrédule. J'affirme, moi l'auteur de cette monstrueuse histoire, qu'elle n'est pas pure invention du démon qui me possède. Tout ce qui est incroyable dans cette affaire est vrai. Je l'ai lu dans le journal. Ca doit être vrai, c'était dans La Patrie du 13 février 1964. Vous pouvez vérifier si ça vous amuse...) (Chair, p. 73)

Je vais tout raconter ce que je sais, sans trahir les faits, car pour être renseigné, je le suis sans l'ombre d'un doute, puisque ce gars-là, Archibald, c'est mon cousin. (...) C'est dire encore une fois que je parle en connaissance de cause, que le lecteur peut me faire confiance, même quand il croit que j'exagère, que je grossis les faits à l'aide d'une mauvaise loupe, que j'en mets plus pour avoir mon effet. Si le lecteur tique, qu'il vienne me voir! (Chair, p. 114, 122)

Tout comme Renaud, Major laisse à son "histoire" le temps de démarrer ou même de se terminer avant de rappeler à l'ordre. Du coup, la coloration change: l'indifférence est moins possible. Le lecteur doit reconnaître qu'il n'a pas seulement affaire aux élucubrations d'un jeune écrivain engagé mais à la réalité québécoise, cette réalité qu'il cherche à ignorer dans son confort d'"Ouessemonte ou [d'] Outremont" avec ses beaux appartements, sa pipe, sa femme, ses Pléiades (Chair, p. 94).

En somme, le lecteur de ces oeuvres a beaucoup de difficulté à se dérober. Il est constamment interpellé, et de façon sarcastique, ironique ou hargneuse. S'il cherche à se

bercer l'âme à la lecture de beaux vers, le poète lui refuse les "poèmes-bibelots et poèmes-aspirines" (Afficheur, p. 56) et annonce que désormais il se fait didactique et idéologique:

je me fais slogan
je me fais publiciste et propagandiste
mais je braque
je spotte (Notes sur le non-poème et le poème , II,
10-11, p. 97)

Le lecteur confortable, le lecteur bourgeois, se sent "spotté". La littérature, contestée de l'intérieur par l'ironie mais pratiquée avec vigueur devient une arme contre ce qu'elle a toujours été: moyen d'évasion. Refuser de faire de la littérature, tout simplement au profit d'actions plus efficaces - comme c'était la tentation constante de Parti pris - eut été laisser se défiler les lecteurs bourgeois qui auraient assouvi leur goût de la lecture ailleurs. Il fallait écrire des oeuvres littéraires, mais le moins possible, en quelque sorte: les nier de l'intérieur. C'était ainsi priver les lecteurs du fade plaisir de la consommation, éveiller leur sens critique et faire de ces oeuvres, non seulement au niveau de leur thématique mais aussi au niveau des procédés d'écriture, des outils pour la transformation du Québec.

CHAPITRE IV

UNE ESTHETIQUE REVOLUTIONNAIRE?

Etant donné ses sources idéologiques, sa conception de la littérature et le but qu'il fixait à l'action, même littéraire, Parti pris devait pratiquer une littérature réaliste. Mais, comme le disait André Major aux débuts de la revue, "il y a bien des façons d'écrire un roman réaliste. Jean Pellerin et Jacques Ferron sont des écrivains réalistes, mais il y a un monde entre eux!"¹ Le réalisme ne doit pas être conçu comme un certain nombre de techniques littéraires, celles du XIX^e siècle: intrigue bien structurée et aux épisodes cohérents, narration impersonnelle ou, du moins, disparition de l'auteur, descriptions, narration, dialogues vraisemblables... Le réalisme, selon le mot de Brecht, n'est même pas un style; il incorpore tous les styles et toutes les expériences artistiques dans sa recherche constante de moyens convenables à la représentation d'une réalité complexe et constamment renouvelée:

1. André Major, Pour une littérature révolutionnaire, I, 8, mai 1964, p. 57.

Le réalisme, du point de vue du socialisme, c'est une grande et ample directive; les vues individuelles et le style² personnel ne la contrarient pas, ils la servent.

Même Lukacs, ce champion du réalisme, conçoit celui-ci (et cela malgré sa prédilection pour les grands maîtres du réalisme) non comme un style entre beaucoup d'autres, mais comme la base même de toute littérature. C'est pourquoi, pour lui, les éléments formels d'une oeuvre ne doivent pas tromper sur sa vision du monde:

Quels sont donc les facteurs qui conditionnent véritablement le style d'un ouvrage et le sens de sa visée? (Notons-le bien: on ne parle que de la visée, telle qu'elle s'exprime dans la structure même de l'oeuvre, non des desseins conscients de l'auteur, ni de l'idée qu'il se fait de ses propres écrits). Il ne s'agit aucunement d'une différence, d'une opposition entre techniques d'écriture, entre éléments formels - au sens "formaliste" du terme -, mais d'une différence, d'une opposition entre "visions du monde", entre les images du monde que nous communiquent les écrivains à travers leurs oeuvres, entre les attitudes qu'ils prennent eux-mêmes à l'égard de leur propre saisie du réel, entre les jugements de valeur qu'ils portent sur cette visée.³

Lukacs donne en exemple le cas du monologue intérieur, de l'association libre comme technique de caractérisation et de narration chez Joyce et Thomas Mann. Il s'agit, chez les deux, d'une même technique stylistique, mais qui a un sens radicalement différent pour l'un et pour l'autre. Pour Joyce, le monologue intérieur présente la réalité ultime alors que chez Mann, la réalité se situe bien au-delà de ce

2. Bertolt Brecht, Les Arts et la révolution, Paris, L'Arche, 1970, p. 167.

3. Georges Lukacs, La signification présente du réalisme critique, Paris, Gallimard, 1960, p. 29.

donné brut. Si on s'arrête aux questions de pure forme et aux techniques de description, on laisse échapper, selon Lukacs, la spécificité qualitative des oeuvres.

Ces conceptions de Lukacs et de Brecht, les plus grands théoriciens marxistes de la littérature connus de Parti pris, laissent deviner l'impossibilité et finalement l'inutilité de déterminer avec précision les caractéristiques d'une oeuvre révolutionnaire (au sens politique du terme). Chaque oeuvre constitue un cas d'espèce et, devant chacune, on doit établir non seulement si elle reflète fidèlement la réalité mais aussi quelle réalité et, si elle agit sur cette même réalité, contribue à la modifier et à l'améliorer pour les grandes masses de la population. Autrement la notion même de réalisme reste toute relative et polémique. Comme le signalait Roman Jakobson, "réalisme" devient mot étendard qui sert surtout à enterrer la génération précédente et à rejeter la convention d'hier pour réclamer une nouvelle convention esthétique:

Les classiques, les sentimentalistes, en partie les romantiques, même les "réalistes" du XIX^e siècle, dans une large mesure les décadents et enfin les futuristes, les expressionnistes, etc., ont souvent affirmé avec insistance que la fidélité à la réalité, le maximum de vraisemblance, en un mot le réalisme, est le principe fondamental de leur programme esthétique.⁴

Face aux oeuvres partipristes, en somme, la question devient: Sommes-nous en présence d'un réalisme critique et si oui,

4. Roman Jakobson, Du réalisme artistique, dans Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes, Paris, Seuil, 1964, p. 99.

quelle est la finalité implicite ou explicite de ces oeuvres (une oeuvre critique peut l'être en faveur d'un ordre réactionnaire)? Par ailleurs, il faut aussi, devant ces oeuvres, poser le problème plus spécifique des liens avec les sources idéologiques de la revue.

Les oeuvres publiées par Parti pris sont d'une assez grande diversité, c'est le moins que l'on puisse dire. En majorité, toutefois, elles professent une esthétique qu'on pourrait qualifier de réalisme critique. Elles véhiculent une vision du monde critique au niveau de la thématique - critique de dévoilement et de mise à nu mais aussi critique constructive axée sur l'appartenance québécoise - et leur écriture se veut le reflet d'une problématique. Cette thématique décrit impitoyablement la pauvreté et la misère du prolétariat (dans Le Cassé on peut parler de sous-prolétariat) québécois, mais montre aussi comment certains Québécois ordinaires - et par là typiques⁵ - accèdent à la conscience de leur être et de leur enracinement collectif. Ils en viennent ainsi tant bien que mal à coïncider avec eux-mêmes ou du moins à entrevoir un état autre que celui de l'aliénation qui est véritablement séparation d'avec soi-même et d'avec la collectivité. Et au cas où cette thématique et cette vision dialectique de la situation québécoise ne seraient pas suffisamment évidentes, les écrivains partipristes font appel à certaines techniques d'écriture essentiellement critiques,

5.. "Typiques" dans le sens que les marxistes donnent au mot, c'est-à-dire historiquement significatifs.

conçues pour provoquer des réactions: réactions de scandale mais aussi, possiblement, prise de conscience de la véritable réalité québécoise. Les différents procédés de distanciation font appel au sens critique du lecteur ou simplement le tiennent en éveil, ce qui est déjà beaucoup, compte tenu de la tentation constante qu'il a de se laisser glisser dans l'imaginaire et de s'y perdre (envoûtement près de la somnolence). L'ironie enferme le lecteur dans un réseau de complicité avec l'auteur ou encore s'exerce aux dépens de l'un ou de l'autre, situations tout aussi inconfortables. Le joual, quant à lui, concourt à cet effet d'interpellation du lecteur, tout en participant au dévoilement de la réalité québécoise. Il veut mettre à nu toutes les aliénations car "l'état d'une langue, comme le dit Miron, reflète tous les problèmes sociaux"⁶.

A certains égards, le joual est la meilleure illustration de la nature idéologique et critique des oeuvres de Parti pris. Lorsqu'on scrute les oeuvres qui l'utilisent, on s'aperçoit qu'il se limite à peu de choses et même, qu'en vérité, il n'existe pas, sauf comme être de raison. Il n'a aucune réalité syntaxique particulière et il n'innove pas par rapport aux ressources de tout français populaire (éliminations, contractions phonétiques, rythme haché, utilisation de jurons); ce qui le distingue le plus, la présence de mots anglais (peu nombreux et la plupart d'ailleurs francisés, sinon par l'insertion dans une structure syntaxique essentiellement française, du moins par l'orthographe) est purement

6. G. Miron, Un long chemin, II, 5, janv. 1965, p. 29.

lexical et superficiel, l'équivalent des quelques mots de vocabulaire particulier qu'on trouve dans tout argot. Le joual n'est pas une langue et, comme niveau de langue, est surtout un phénomène de parole, se caractérisant par des éléments phonétiques (timbre, diction, ton, débit), ce qui se traduit assez mal en littérature, à moins d'adopter une écriture phonétique illisible pour le profane. Le joual littéraire n'a donc aucune réalité véritable sauf par entente tacite entre l'écrivain et le lecteur. L'auteur émaille son texte de quelques éléments tirés d'un niveau "inférieur" de langue, le parler des basses classes qu'on ne souhaite pas voir en littérature, appelle cela du joual puisque le mot est bien connu, et le lecteur accepte cette convention. Ces quelques éléments arbitrairement choisis et peu nombreux sont acceptés de part et d'autre comme constitutifs (c'est-à-dire établissant juridiquement) une nouvelle langue, le joual, objet universel de réprobation, de honte, de scandale. Et de fait, surtout utilisé dans la narration ou même directement par l'auteur, le joual scandalisait et était efficace, remplissait assez bien sa mission de dévoilement. Assez rapidement, toutefois, puisqu'il n'était que le fruit d'une convention sociale de courte durée (le temps de la nouveauté: valeur de choc), il a perdu sa portée idéologique et est devenu truc littéraire récupéré par n'importe qui, quand il n'était pas bêtement détourné de sa finalité initiale par des épigones malhabiles. Il n'est pas étonnant que peu d'oeuvres partipristes l'utilisent,

puisque'il était, au départ, d'une utilité limitée.

Dans certaines oeuvres de Parti pris, par ailleurs, on ne retrouve ni le joual, ni ce ton narquois, ironique ou mordant si particulier à l'ensemble des oeuvres, ni aucun élément de cette vision du monde que nous avons cru déceler par l'analyse de la thématique. Ces oeuvres sont véritablement exclues, étrangères au mouvement d'ensemble. Quand certaines de ces oeuvres assez courtes sont publiées dans la revue, cela surprend moins. Elles y ont valeur de document ou encore elles sont oeuvres d'avant-garde (celles de Claude Gauvreau ou de Claude Péloquin, par exemple) et ainsi bouleversent des habitudes esthétiques et finalement sociales⁷. Mais d'autres oeuvres, lancées par les Editions Parti pris, ne laissent pas d'étonner ou encore de décevoir. Certaines n'ont aucun lien idéologique avec Parti pris. C'est le cas du recueil d'Alfred Desrochers, quarante-trois sonnets à la mémoire de l'épouse défunte. La justification d'Elégies pour l'épouse en-allée est peut-être à chercher du côté de la réputation du poète (le grand poète québécois d'A l'ombre de l'Orford) mais sans doute aussi du côté d'un type particulier de discours poétique: simple, dépouillé, rivé à la quotidienneté (un vieillard qui continue à parler à sa femme, même morte), donc pas absolument étranger aux préoccupations quelquefois populistes de la revue. Le livre de sa fille entretient certains liens très ténus avec Parti pris. En se racontant dans Le monde sont

7. Cf. l'introduction de Paul Chamberland aux textes de Péloquin, III, 9, avril 1966, p. 38-40.

drôles, Clémence Desrochers dégage certains éléments de critique à l'égard de la religion (la vie de couventine), se démystifie comme vedette et étale une certaine quotidienneté québécoise qui n'a rien de reluisant. Mais nos justifications sont plutôt spécieuses: il est assez difficile, face à ces oeuvres, de se faire l'avocat de Parti pris.

Les livres des Desrochers sont toutefois l'exception. La plupart des oeuvres s'intègrent dans une vision du monde bien particulière et sont assez clairement tributaires des sources idéologiques de la revue. Mais inégalement. Notre analyse a mis l'accent sur les parentés des oeuvres pour bien dégager comment elles se rattachent au mouvement. Mais, en vérité, certaines sont loin d'être indispensables: ou bien elles n'apportent rien d'important et de particulier au tableau d'ensemble ou bien elles ne sont pas d'une qualité suffisante pour que leur absence appauvrisse le bilan des Editions. L'une et l'autre possibilités jouent dans le cas du Journal d'un hobo de Richard, des Coeurs empaillés de Jasmin, mais surtout des Sonnets archaïques pour ceux qui verront l'indépendance de Jean-Robert Rémillard. Le titre lui-même de Sonnets archaïques... est une heureuse trouvaille et les poèmes véhiculent une conscience politique comme presque tous les poèmes de Parti pris, mais cette poésie souffre à un point tel d'une incapacité d'écrire qu'on ne sait pas trop comment la prendre. Gérald Godin annoncera la publication du recueil de la façon la plus élogieuse:

Et le vieux sonnet, le voici rajeuni, tout attelé à neuf, musclé, syncopé, politique et indépendantiste. Pour réussir le coup, il fallait y avoir goûté, comme on dit, il fallait en avoir bavé et il fallait être en beau maudit. (...) De la poésie engagée donc, en voilà et jamais poésie au Québec ne fut davantage l'une et l'autre. (...) ... un poète si emporté d'amour pour la libération de son pays...

Mais cela n'est que de la réclame. On ne saurait guère mettre en doute la sincérité de l'auteur et la profondeur de ses convictions, mais il serait assez difficile de trouver une parole plus dénaturée et davantage frappée d'incapacité par le cadre que le poète s'est donné (le sonnet et l'alexandrin).

Ces oeuvres ne sont pas de pures pertes. Elles contribuent à étoffer l'ensemble. Mais lorsqu'on songe aux sources idéologiques de la revue et à la conception de la littérature qui s'en dégage, on est ramené à un certain noyau d'oeuvres - Le Cabochon, Le Cassé, L'Afficheur hurle, La Chair de poule, La Nuit, Pleure pas, Germaine, Les Cantouques, La Ville inhumaine, L'Inavouable - qui exploitent vraiment ce filon. Et encore ici il faut nuancer. La création littéraire de Parti pris a beaucoup plus de liens avec la problématique décolonisatrice et avec l'existentialisme sartrien qu'avec le marxisme-léninisme: en un mot, les oeuvres dans leur réalité singulière sont loin de respecter la hiérarchie des sources qui se dégage à la lecture de la revue. Toutes ces oeuvres qui montrent la laideur dans l'espoir de provoquer un changement sont bien conformes au mot d'ordre de Sartre.

8. G. Godin, Aux Editions Parti pris. "Sonnetts archaïques pour ceux qui verront l'indépendance", de Jean-Robert Rémillard, III, 9, avril 1966, p. 81.

Leur façon de montrer la laideur s'articule selon les thèmes de la pensée décolonisatrice: colonisation, aliénation, dépossession des protagonistes et de leur pays, mais aussi possibilité de réinvention d'un homme nouveau par la marche en avant et par la lutte. Mais on ne peut guère parler de conscience marxiste, à moins de ramener le marxisme à son sens le plus large et le plus flou de critique de ce qui existe, de critique du système. Une oeuvre marxiste doit sans doute faire plus que provoquer une conscience de l'oppression; encore doit-elle préciser la nature de cette oppression. Or on ne trouve dans aucune oeuvre des éléments de réflexion sur les fondements économiques et politiques de l'aliénation québécoise. Cela ne va jamais plus loin que des bribes contre les "gros" et les "patrons", comme dans Le Cabochon (cf. p. 133, p. 153), ou des injures contre les banquiers dans la poésie. En somme, du primaire: l'équivalent des jérémiades contre les "trusts" dans Les Plouffe, par exemple. Il est sans doute assez rare que le talent du créateur et la réflexion théorique du politique fassent bon ménage, mais on peut être surpris qu'aucune oeuvre de Parti pris n'ait tenté l'expérience, dans un univers imaginaire, de démonter les rouages économiques et sociaux de l'exploitation dont sont victimes les Québécois. La Nuit de Ferron est un bon exemple de ce qui n'a pas été fait. Cette oeuvre n'exploite pas la veine misérabiliste. Elle n'est donc pas une oeuvre quasi instinctive, cri rauque de rage et de révolte, mais au

contraire l'oeuvre intelligente d'un esprit cultivé en pleine possession de ses moyens. Mais quand Ferron précise le sens de la dépossession de son personnage, François Ménard, celle-ci n'a absolument rien d'économique. Elle est nationaliste. Ménard est coupé de son pays et il doit retrouver ses racines pour retrouver son âme. Les éléments clefs d'une vision marxiste du monde, la mise en relation avec l'infrastructure économique, la conscience de classe, le concept (même flou) de lutte de classes, sont absents⁹. Ils le sont encore davantage des autres oeuvres. Il ne s'agit pas d'en faire grief à Ferron ou aux autres écrivains partipristes. Cette absence n'est pas une lacune mais un élément de caractérisation de ces oeuvres. Elles ne véhiculent pas vraiment une vision marxiste du Québec, à moins de réduire le marxisme à ce qu'il n'est pas, une bouillie informe qui regroupe toute tendance d'opposition à l'ordre établi.

Ces oeuvres sont-elles révolutionnaires? La question n'a peut-être aucun sens. Une oeuvre serait révolutionnaire si elle provoquait, favorisait ou accélérerait le bouleversement intégral de l'ordre existant et la mise en place d'un ordre

9. L'ennemi(?) de Ménard est l'Ecossais Campbell, ennemi de race: ils sont tous deux fils de notables. D'ailleurs François Ménard, dans la vie, serait sans doute excommunié par les marxistes pour ses tendances "anarchico-bourgeoises". Bien que presque gérant de banque, sa seule véritable règle de comportement est de faire le contraire de ce que serait l'attitude du président de la banque. Mais il a le loisir d'être individualiste et frondeur: il commence à devenir important et ne peut être renvoyé comme n'importe quel prolétaire. Loin de lui l'idée de collectiviser son action d'opposition.

nouveau, plus soucieux de l'homme. La notion de révolutionnaire est donc ici politique¹⁰. Comment sonder le cheminement d'un roman dans l'intimité du lecteur et dégager son efficacité? Tout jugement devient subjectif, le témoignage de quelques lecteurs isolés et de quelques critiques. L'action d'un slogan ou d'une chanson (d'un poème) sur des masses assemblées est vérifiable et peut ainsi être dit véritablement révolutionnaire. Mais cette action est elle-même ambiguë. La chanson hurlée par des multitudes a peut être moins d'influence que le libre jeu de l'instinct grégaire, puissant et indifférencié, qui n'attend qu'à être canalisé. Ou encore, l'action de la chanson n'est possible que si elle est le terme d'un processus de conscientisation et de politisation (ou d'une longue exaspération) qu'elle vient coiffer et synthétiser en quelques couplets. Et combien longtemps dure cette efficacité révolutionnaire du poème s'il n'y a aucune organisation sous-jacente: le temps du rassemblement et de toutes les fortes émotions, d'autant plus intenses qu'elles sont de courte durée? L'efficacité révolutionnaire spécifique de la chanson est problématique: à plus forte raison celle d'une oeuvre de longue haleine, faite pour être lue (et non scandée) et dont l'effet doit rivaliser avec tous les autres éléments

10. En autant que l'on puisse tailler ainsi dans le vécu et distinguer le politique de l'esthétique. Il est certain par ailleurs, que dans l'ordre esthétique et dans la situation particulière du Québec, certaines oeuvres partipristes comme Le Cassé ou L'Afficheur hurle ont été révolutionnaires et ont détruit certains interdits esthétiques.

culturels qui viennent agresser ou endormir l'homme contemporain.

Les oeuvres de Parti pris, surtout les premières, ont certainement scandalisé. Ont-elles converti un seul lecteur bourgeois, confortable et sûr de lui, c'est-à-dire hostile ou indifférent au départ? Il est permis d'en douter. Elles ont eu moins d'effet, sans doute, que la seule lecture d'un quotidien, autrement plus scandaleuse pour un être pensant, et certainement beaucoup moins que la lecture des articles dans la revue. Quand les responsables de la revue, eux-mêmes pour la plupart écrivains, brandiront des oeuvres (comme le feront plus tard les maoïstes avec le petit livre rouge), ce ne sont pas des romans ou des poèmes qu'ils tiendront à bout de bras, mais les essais de Memmi et de Fanon¹¹. D'ailleurs la littérature telle que la pratique Parti pris, surtout les oeuvres qui exploitent les techniques de distanciation, a quelque chose d'intellectuel et de factice qui est loin d'emporter l'adhésion. A moins que le lecteur ne soit convaincu d'avance.

Mais peut-être est-ce beaucoup demander que l'oeuvre littéraire soit efficace politiquement et sur les masses en plus. Il convient sans doute de reprendre le mot de Sartre

11. Cf. le témoignage de Memmi: "Invité au Canada par la Télévision, je fus rapidement pris en charge par un groupe de jeunes hommes, qui tinrent à me mettre en contact avec les réalités de leur pays. J'eus la surprise de voir entre leurs mains des copies ronéotypées du Portrait du Colonisé: ils m'expliquèrent qu'ils le distribuaient aux portes des églises et des établissements d'enseignement." (A. Memmi, Préface à l'édition québécoise de 1972, Portrait du colonisé, op.cit., p. 7.)

qui, il y a 30 ans, faisait de la poésie noire la seule véritable poésie révolutionnaire. Elle était révolutionnaire car elle faisait la "synthèse des aspirations révolutionnaires et du souci poétique"¹². Les oeuvres de Parti pris réussissent dans plusieurs cas cette admirable synthèse. Le bonheur du verbe se conjugue avec la portée idéologique, les deux inséparables. Et quelquefois - pourquoi avoir peur des mots? - le lecteur est devant d'authentiques chefs-d'oeuvre, véritablement québécois. Tels nous semblent Suite fraternelle et La nuit.

12. J.P. Sartre, Orphée noir, op. cit., p. xxix.

CONCLUSION

Pour qui veut s'en donner la peine, il est facile de trouver des motifs de rabaissement de l'aventure partipriste. Naïveté, snobisme de gauche, surenchère verbale, romantisme... Evidemment, ce sont là qualités de révolutionnaires. La part de rêve et d'utopie dans la révolution est assez grande, et les révolutionnaires sont par définition des intransigeants. D'ailleurs, Parti pris venait au monde dans un moment où tout semblait possible. L'épopée de la Sierra Maestra venait de se produire: la révolution socialiste et nationale pouvait éclater victorieusement en Amérique du Nord, aux yeux mêmes du géant américain et contre lui. L'Algérie sortait gagnante d'une longue lutte, l'Afrique, l'Asie, l'Amérique du Sud étaient soulevées par le mouvement décolonisateur, des bombes explosaient au Québec. La grande naïveté de Parti pris, celle de penser qu'il pouvait constituer un noyau révolutionnaire et vraiment faire la révolution, était donc une illusion normale. En d'autres circonstances, cette illusion était devenue réalité historique et s'était transformée en clairvoyance révolutionnaire. Qui, même parmi les bolcheviks - à moins d'avoir été idéaliste impénitent - , aurait cru que le renversement du tsarisme était chose si facile? En histoire, c'est autant le présent qui explique le passé que l'inverse.

Dans l'atmosphère surchauffée qui présidait à sa

naissance et à ses premiers pas, Parti pris avait naturellement tendance à faire passer la littérature et tout le culturel au second plan. Des révolutionnaires vont forcément au plus pressant: au niveau théorique, la redéfinition du Québec pour faire ressortir son état de colonie exploitée et son potentiel de lutte; au niveau pratique, l'action directe et la formation de militants. A court terme, les oeuvres littéraires et la critique littéraire sont d'une utilité assez limitée dans ce double travail d'analyse-dévoilement et d'organisation.

Malgré tout, Parti pris reste un mouvement profondément littéraire et une entreprise de la parole. Le premier geste de ces jeunes est de fonder une revue, de faire appel à l'écrit¹. Et cette revue s'intéresse énormément à la littérature, malgré les tentatives pour donner le change. Il suffit de noter la présence constante de la critique littéraire dans ses pages, malgré le dénigrement dont elle est l'objet, et la quantité d'oeuvres littéraires publiées dans la revue mais

1. Il est vrai qu'un tel geste n'est pas spécifiquement littéraire mais plutôt celui d'intellectuels. D'ailleurs, les partipristes pouvaient se réclamer d'illustres devanciers. L'Iskra (l'Étincelle) de Lénine était devenu, par son réseau de distribution clandestine et son autorité morale, le plus important organe révolutionnaire des bolcheviks; il y avait aussi Les Temps modernes de Sartre, L'Étudiant noir de Césaire, Senghor, Damas, Tropiques, de Césaire, Présence africaine, les écrits de Fanon dans El Moujabid... Des intellectuels, même s'ils sont appelés à jouer un rôle actif dans la révolution et, finalement, à la diriger, commencent toujours par lutter avec leur plume.

surtout lancées par les Editions Parti pris, en regard des écrits théoriques. Les partipristes essaieront de mettre cet intérêt en sourdine, mais sans grand succès. Aucun membre de l'équipe Parti pris ne publiera un essai ou une étude aux Editions, mais plusieurs y publieront des oeuvres littéraires. Et presque tous se pencheront à l'occasion sur des oeuvres littéraires, les leurs et celles des autres.

Il est sans doute futile et académique de regretter que Parti pris n'ait pas accepté ses limites et reconnu ses capacités, s'en tenant aux fonctions où il pouvait exceller vraiment: fonctions intellectuelles et culturelles d'analyse et de création. C'est souhaiter un autre Parti pris que celui que nous avons connu, moins valable peut-être. Quand, au début de sa quatrième année, la revue acceptera de s'en tenir à l'action théorique, l'ardeur initiale se sera déjà refroidie et la première équipe ne sera plus en place. D'ailleurs cette contradiction de Parti pris est constitutive du mouvement. Les partipristes sont des littéraires qui ont constamment la tentation de se renier par volonté politique. Ils ont mauvaise conscience, ils dénigrent la critique littéraire, ils tracent pour les Editions Parti pris un programme d'action éminemment pratique et terre à terre (documents, essais, instructions aux militants...), ils contestent leurs oeuvres de l'intérieur. Pourtant ils écrivent des poèmes, des romans et des nouvelles, ils font tous de la critique littéraire et lui donnent sa place dans la revue et, par l'intermédiaire

des Editions, lancent surtout des oeuvres littéraires. Cette contradiction fonde Parti pris. D'une part les sources idéologiques superficiellement connues, peu assimilées et très peu conciliées occasionnent une démarche de dénégation de la littérature en faveur de l'action politique, d'autre part ces mêmes sources et leurs quelques mots d'ordre facilement brandis permettent de se laisser aller à sa tendance naturelle, donc de s'auto-justifier sous le prétexte de la pratique d'une littérature et d'une critique qui favorisent la révolution. Le problème est capital pour Parti pris, il traverse en filigrane tout ce que Parti pris produit, le mouvement vit de cette sourde dialectique et, finalement, ne survit qu'en l'escomotant toujours.

L'écartèlement de Parti pris entre la littérature et la politique est un problème à la fois général et spécifique. Général, car les partipristes partagent avec de nombreux écrivains et critiques de gauche cette tentation constante de rechercher une efficacité immédiate qui n'est pas proprement littéraire². Spécifique, car Parti pris s'est défini d'une façon qui permettait toutes les ambiguïtés. La pierre d'achoppement de Parti pris, sur le plan de la cohérence interne du mouvement, semble bien être son affiliation marxiste-léniniste. Le mouvement s'est réclamé de trois sources idéologiques majeures -

2. Ceux de droite, défenseurs du statu quo, ont plutôt tendance à cantonner la littérature dans son domaine spécifique et à lui nier toute véritable dimension politique.

socialisme décolonisateur, existentialisme sartrien, marxisme-léninisme - mais lorsque venait le temps de se définir essentiellement, se disait marxiste-léniniste. Mais aucun des partipristes, à l'exception de Patrick Straram, ne pouvait vraiment se dire marxiste. Gauchistes, révolutionnaires, socialistes d'extrême-gauche, socialistes-nationalistes, peut-être, mais difficilement marxistes-léninistes. A cause, surtout, de leur connaissance superficielle et insuffisante des textes fondamentaux de Marx et de Lénine.

Alors que Parti pris croyait se définir par l'étiquette de marxiste, la revue vraiment s'entourait d'un nuage. Car il y a plusieurs Marx, et un nombre incalculable de groupes se réclamant de l'un ou de l'autre et s'entre-déchirant, tous se posant en gardiens fidèles de la vulgate. Parti pris est apparu à un moment où un groupe révolutionnaire sérieux devait encore se réclamer du marxisme, car la critique radicale et gauchiste de celui-ci, non seulement comme pratique mais aussi comme théorie révolutionnaire, débutait à peine³. Mais ce

3. Critique qui débute dans les années vingt avec Georges Lukacs (Histoire et conscience de classe) et Karl Korsch (Marxisme et philosophie) qui appliquent la méthode marxienne à l'étude du marxisme. Dans les années soixante, on commencera sérieusement à contester le marxisme-léninisme comme "la" théorie révolutionnaire, irréfragable car "scientifique", pour élaborer une pensée révolutionnaire en rapport réel avec le mouvement des forces sociales. Pour de nombreux gauchistes, le marxisme apparaît comme la dernière en date des idéologies bourgeoises. (Cf. Richard Gombin, Les origines du gauchisme, Paris, Seuil, 1971.)

faisant, la revue vraiment s'enfonçait dans un bournier. Sur le terrain qui nous intéresse, celui de la littérature, on pouvait à tout moment lui reprocher, comme mouvement marxiste, un manque de rigueur ou de consistance, des imprécisions ou des improvisations idéologiques, une absence de réflexion sérieuse sur les aspects marxistes d'une action spécifiquement littéraire: sa nature, ses moyens, ses buts, ses limites.

On peut adopter deux approches contraires, face à ce problème. Se féliciter de l'imprécision idéologique de la revue, ce qui lui a permis de puiser comme elle l'entendait à l'une ou l'autre source, selon les besoins du moment, pour finalement en arriver à des éléments de théorie (ses diverses conceptions de la littérature) et de pratique (les oeuvres lancées) sans rigueur mais doués tout de même d'une certaine consistance. La jeunesse, l'autodidactisme, l'enthousiasme de l'équipe, mais aussi son bagage antérieur (la diversité de ses référents idéologiques) la gardait de la sclérose théorique et du dogmatisme. Par ailleurs, on peut regretter que Parti pris n'ait pas eu les moyens ou n'ait pas vraiment senti le besoin de tenter la conjonction spécifiquement québécoise de ses sources idéologiques pour en tirer une problématique littéraire solide. L'éclectisme de Parti pris est une faille sérieuse pour un mouvement qui entend se classer aussi nettement.

Cette lacune se fait moins sentir quand la revue essaie

de préciser comment elle conçoit la littérature ou quand les Editions lancent des oeuvres. Les recommandations dans ce domaine, qu'elles soient de l'une ou l'autre source idéologique, sont suffisamment générales pour englober divers types d'oeuvres. Il suffit habituellement qu'un individu, qui se dit révolutionnaire et qui pose suffisamment de gestes concrets pour le paraître, publie une oeuvre contestataire, pour que celle-ci, dans l'acception commune, devienne oeuvre révolutionnaire. La théorie peut ensuite emboîter le pas, comme ce fut le cas pour Parti pris: on publie des oeuvres et, ensuite, on explique comment elles sont révolutionnaires et la conséquence logique d'un engagement précis (La Ville inhumaine, Blues pour un homme averti, Le Cabochon, Le Cassé, L'Afficheur hurle précèdent la réflexion théorique d'ensemble dans la revue, celle dont témoigne le numéro spécial de janvier 1965). La nécessité de s'engager, dans ses écrits mêmes, la décision inflexible de dévoiler les aliénations dont souffre la collectivité, dans l'espoir de provoquer un changement total, la conscience d'une aliénation et d'une laideur qui sont en même temps signe de ralliement, le souci du lecteur qu'il faut atteindre, la volonté d'effectuer un déclassement pour que l'oeuvre soit au service, en dernière analyse, de ceux qui ne disposent pas de la parole, sont des éléments d'une perception sartrienne, marxiste et décolonisatrice de la littérature. La perception spécifiquement marxiste de l'aliénation, c'est-à-dire qui dévoile son fondement économique, est peu claire dans les oeuvres,

mais dans l'ensemble, et celles-ci et la théorie sont dans la coulée très large des sources idéologiques. Une des seules véritables exceptions se produit lorsque Parti pris affirme l'impossibilité d'une véritable création littéraire, tant que le Québec ne sera pas libre. Denys Arcand s'improvise comme théoricien de cette opinion, Laurent Girouard essaie de l'incarner dans son oeuvre. L'opinion et l'oeuvre ne vont pas loin⁴.

A l'exception de certaines oeuvres, donc, celles des Desrochers surtout, minoritaires au sein du mouvement, l'ensemble idéologie-théorie-oeuvres se tient assez bien. C'est lorsqu'on examine la critique littéraire de la revue, par contre, qu'on s'aperçoit que le bât blesse. Parti pris s'est chargé de sources idéologiques dont il n'a su que faire lorsqu'est venu le moment de tenter un dévoilement des oeuvres littéraires, celles des autres. Le marxisme et l'existentialisme sartrien avaient chacun donné naissance à des formes de critique littéraire nettement particularisées et moins facilement conciliables que leur conception d'ensemble de l'action littéraire. Les dirigeants de la revue ne soulèveront pas le problème, n'indiqueront même pas qu'ils soupçonnent son existence. Soucieux avant tout de l'analyse socio-culturelle,

4. Précisons: La Ville inhumaine charrie un certain nombre de thèmes partipristes, mais la structure fondamentale de l'oeuvre, conçue comme brouillon informe et insensé (un certain défaitisme littéraire), n'est pas vraiment à sa place dans Parti pris. Le Cassé présente les mêmes thèmes, le même type de personnage, mais dans une structure rigoureuse et dépouillée qui conduit le lecteur en enfer.

de la création littéraire et de l'action directe, ils ne préciseront guère le sens et la portée de la critique littéraire dans la revue. Chacun des critiques s'en chargera pour son propre compte. Car l'absence de réflexion collective et même le quasi silence officiel qui entoure la critique dans la revue n'impliquent pas que la critique littéraire en soit absente. Au contraire. Alors que la création littéraire quitte graduellement la revue, la critique y acquiert toujours davantage une place reconnue, s'insérant graduellement dans des chroniques officielles. Paradoxalement, à mesure qu'elle se stabilise dans la revue, cette critique suit essentiellement une courbe décroissante du côté qualitatif. D'ailleurs, cette expulsion de la création, accompagnée d'une consolidation relative de la critique dans la revue, pose un problème assez intéressant. Comment se fait-il que les Editions Parti pris consacrent des collections particulières à la création littéraire et aux essais, mais aucune à la critique littéraire? Pourtant l'analyse des oeuvres littéraires de la bourgeoisie occupe une place de choix dans la réflexion marxiste sur la littérature et sur la société. Que l'on songe aux essais de Lénine sur Tolstoï, aux analyses de Goldmann et de Lukacs. Une critique intelligente de la littérature québécoise nourrie aux sources idéologiques de la revue ou du moins compatible avec celles-ci, aurait beaucoup fait pour la compréhension et de cette littérature et de la société qui la porte. Une

telle possibilité ne trouve aucun écho dans la revue.

On peut admettre facilement que Parti pris n'avait pas les moyens d'entreprendre, dans la revue ou dans une collection particulière, une critique phénoménologique d'envergure comme celle que Sartre livre dans ses grandes oeuvres critiques. On peut se surprendre, toutefois, étant donné la facilité et même l'empressement avec lesquels la revue revendique ses sources idéologiques, qu'elle n'ait pas situé son travail critique dans le prolongement de l'entreprise goldmannienne. Celle-ci peut satisfaire à la fois le besoin d'élucidation des oeuvres et des structures sociales fondamentales, l'oeuvre et l'infrastructure sociale s'éclairant mutuellement. De plus, la critique de Goldmann n'est pas inconciliable avec les premiers essais critiques de Sartre. Une fois précisée la vision du monde présente dans les oeuvres (Sartre parle plutôt de la métaphysique de l'auteur), Goldmann ne fait qu'ajouter une étape, celle de l'explication par la mise en relation de l'oeuvre avec la structure sociale homologue. Un tel double dévoilement (celui de la littérature, celui de la société) aurait pourtant eu de quoi plaire aux partipristes, comblant leurs tendances littéraires tout en répondant aux besoins stratégiques du dévoilement de la réalité québécoise. Mais l'influence de Goldmann ne se fera sentir que dans quelques articles isolés. Aucun des critiques "attitrés" de la revue ne se réclamera de lui.

Parti pris ne formulera aucune position d'ensemble à

l'égard de la critique littéraire et ne déterminera aucune mission particulière à celle-ci au sein de la revue. Il n'appréciera guère, toutefois, une critique littéraire comme celle que pratique André Brochu, intelligente et précise, lui préférant des critiques bien engagées mais peu littéraires. La forme la plus répandue de critique qu'on trouve dans la revue est donc d'une certaine façon liée au marxisme, puisqu'elle cherche à dégager la portée révolutionnaire et la charge didactique des oeuvres examinées. Mais ce marxisme est assez élémentaire et n'a guère (sauf dans quelques articles isolés) le souci de cerner le problème central de la critique marxiste, celui des médiations complexes par lesquelles une infrastructure sociale passe pour s'incarner dans une structure littéraire singulière. Après quelques remarques sommaires sur l'oeuvre, la plupart des écrits critiques de Parti pris dégagent son importance au sein du mouvement de libération québécoise ou sa qualité comme reflet d'une situation d'aliénation coloniale. On peut poser de sérieuses réserves sur l'efficacité d'une telle forme de critique, et comme discours critique, et comme discours révolutionnaire.

Parti pris n'existe plus. La revue n'aura vécu que cinq ans. A peine! Dès janvier 1968, Pierre Maheu rappelait à Paul Chamberland et aux lecteurs les bons moments des débuts et l'enthousiasme de leur jeunesse: "C'était en 1965-66.

Le moment où nous vivions L'Afficheur hurle. Le M.L.P., l'espoir du Parti révolutionnaire, les matraques, les arrestations... L'impression que nous réintégrions l'Histoire."⁵ Si tôt vieillir et s'épuiser. Il n'est pas possible, honnêtement - même si la tentation en est forte -, de faire nôtre le cynisme et le désabusement d'un Brecht jugeant les jeunes révolutionnaires qu'il avait connus:

L'étude des motivations qui peuvent faire d'un jeune intellectuel un révolutionnaire rend extrêmement pessimiste. Il est véritablement décourageant de voir ce que sont devenus, à trente ans, les hommes qui, il y a dix ans, firent naître tant d'espoirs. Ils avaient reçu la mission d'être justes, de libérer l'humanité asservie. Ils ne voyaient pas pourquoi ils s'y fussent refusés et s'imaginaient déjà entourés de la reconnaissance enthousiaste des parias ou - perspective encore plus alléchante - jetés en prison par la bourgeoisie. Pourtant, le prolétariat dénigrait leurs esquisses, et la bourgeoisie les achetait.⁶

Un printemps, aussi fugace soit-il - printemps de Gaspésie pour reprendre le mot de Ferron ou printemps de Prague - laisse ses marques. Le Québec, tant sur le plan littéraire qu'idéologique, n'a pas revu l'équivalent de Parti pris. Nous vivons encore en période post-partipriste. Mais une révolution ne se fait pas en cinq ans. Et une pensée sérieuse, une réflexion intense sur une société et ses diverses productions, surtout culturelles, ne peut s'échafauder en si peu de temps et encore moins être menée à un degré satisfaisant d'achèvement. C'est pourquoi, malgré ses grandes

5. P. Maheu, Le Québec en mots dits, V, 4, janv.1968, p.43.

6. B. Brecht, Ecrits sur la politique et la société, Paris, L'Arche, 1967, p. 43.

qualités, malgré ses incontestables réussites, et malgré son enthousiasme communicatif, Parti pris rend triste. Comme tellement d'autres aventures québécoises, il aura manqué de souffle, il n'aura pas su aller au bout de ses virtualités et se sera sabordé lui-même avant d'avoir donné sa pleine mesure.

ANNEXE I

La collection Aspects

La collection "Aspects" sera d'une naissance assez tardive, signe d'une venue au monde pénible et difficile. En effet, les textes choisis pour en faire partie semblent l'être de façon assez inégale. Gérald Godin, par exemple, annonce habilement la publication des Carnets politiques de Jean-Marie Nadeau¹ et explique cette publication à deux reprises: dans un court article de la revue² et dans une assez longue note de l'éditeur au début du livre - la seule note du genre dans une oeuvre partipriste. Toutes ces notices font l'effet d'une justification assez laborieuse. Godin reconnaît les limites de Nadeau et de ses Carnets:

Ces Carnets ne sont pas ce qu'on pourrait qualifier de conformes à l'idéologie de Parti pris. Sur le socialisme et le fédéralisme surtout, la vue de Jean-Marie Nadeau nous semble particulièrement courte.³

Le directeur des Editions est très poli: Nadeau rejette tout socialisme et n'a d'yeux que pour le fédéral. De plus, ses vues

1. G. Godin, Les Editions Parti pris, III, 1, août-sept. 1965, p. 96. ("un livre qui fera parler de lui...")

2. G. Godin, Les livres (2), Carnets politiques de Jean-Marie Nadeau, III, 7, fév. 1966, p. 58-59.

3. Note de l'éditeur (s.p.), dans J.-M. Nadeau, Carnets politiques, Montréal, Parti pris, 1966.

courtes portent non seulement sur le socialisme et le fédéralisme, mais aussi - Godin aurait pu le dire - sur le phénomène de la colonisation. Nadeau est convaincu que les nations colonisatrices ont développé les pays qu'elles ont exploités⁴.

Malgré tout, Godin est convaincu de l'importance de ce livre:

Mais la collection "Aspects" ne pouvait être mieux inaugurée que par cette publication. Comme son nom l'indique, cette deuxième collection des Editions Parti pris entend "montrer" l'une ou l'autre phase de l'histoire du Québec. Or comme témoignage de première main sur l'esprit qui animait le parti libéral entre Taschereau et Jean Lesage et le degré de conscience auquel avait atteint le Québec, ce journal d'un échec, échec d'un réformiste dans un parti qui prétend l'être, nous a semblé essentiel à la compréhension d'une époque.⁵

Godin parlera ailleurs de la "portée révolutionnaire des réflexions de Jean-Marie Nadeau"⁶. Cela est nettement exagéré. Ce livre est étranger aux options idéologiques de Parti pris et sa publication surprend. A la rigueur, il incarne une certaine critique du milieu⁷ qui n'est pas incompatible avec l'entreprise de la revue; de plus, il renseigne sur une époque, et Parti pris a toujours considéré que le Québec, comme toute nation colonisée, était sous-étudié. Mais qu'il soit le meilleur pour inaugurer la collection "Aspects", c'est autre

4. Cf. Nadeau, op.cit. p. 37. Un partipriste ne pouvait pas ne pas réagir à une telle affirmation, convaincu avec Fanon et Memmi que ce "développement" répondait exclusivement aux fins du colonisateur et laissait les pays exploités dans un état de sous-développement réel.

5. Note de l'éditeur (s.p.).

6. Cf. note 2.

7. Dans le cas de Nadeau, en fait, il s'agit moins d'une critique comme telle que d'une certaine prise de distance réflexive. Réflexion morcelée et parcellaire (celle d'un Claude Ryan, par exemple), beaucoup plus que critique.

chose. Les Carnets politiques sont un document utile, certes, mais un livre plat, assez inintéressant, tant au niveau de la pensée que de l'expression. Il s'agit, en somme, d'un livre qui est loin d'être indispensable.

Ce même écart avec les visées révolutionnaires de Parti pris est très évident dans Du duplessisme au johnsonnisme 1956-1966 de Gérard Bergeron. Bergeron n'a rien de l'indépendantiste. Au contraire, il est très dur pour les premières manifestations du mouvement indépendantiste, avec Chaput, Barbeau, D'Allemagne, qui, selon lui, manquent de sérieux et ne peuvent répondre au comment de l'indépendance. Pour Bergeron, le coût de l'indépendance risque fort d'être la démocratie⁸. Par ailleurs, il s'insurge contre les terroristes du F.L.Q. et il prend exactement la contrepartie de ce que dira Parti pris: le Québec ne vit pas une situation coloniale:

La plus sérieuse [preuve de la faiblesse fondamentale de la pensée séparatiste], parce qu'elle est à la source des autres confusions, me paraît être les fausses analogies qu'on tire de l'histoire récente de l'Algérie et des nouveaux Etats de l'Afrique noire. Or, il n'y a aucune espèce d'analogie, non pas significative, mais seulement possible entre notre cas et ces situations africaines.⁹

Les analogies, selon lui, si l'on tient absolument à s'appuyer sur des exemples, sont à chercher du côté de la Wallonie,

8. G. Bergeron, Du duplessisme à Trudeau et Bourassa 1956-1971, Montréal, Parti pris, 1967 et 1971, p. 316-332. Ce livre est l'édition revue et augmentée de Du duplessisme au johnsonnisme, dont il reprend intégralement la première partie.

9. Ibid., p. 307. Souligné dans le texte.

de la Suisse romande, de la Bretagne¹⁰. Mais il refuse carrément un des fondements mêmes de l'idéologie partipriste: la problématique décolonisatrice. Son livre, composé essentiellement d'articles publiés dans Le Devoir contre le duplessisme sous le pseudonyme d'Isocrate (meilleure indication de sa teneur), est celui d'un libéral, ami de Trudeau, admirateur de Marchand et de Pelletier, en somme, compagnon des bêtes noires de Parti pris. Sa valeur comme document et réflexion sur une époque est indiscutable. Mais est-ce là vraiment justification suffisante pour une publication aux Editions Parti pris? Les discours de Duplessis - toutes proportions gardées - constituent aussi un document historique irremplaçable. Montrer "l'une ou l'autre phase de l'histoire du Québec" - selon le but que Godin fixe à la collection "Aspects" - semble bien être une directive trop vague pour une maison d'édition dont le but essentiel doit demeurer la révolution socialiste au Québec. Il est toujours possible d'assortir un texte qui montre l'une de ces phases de façon inacceptable d'un appareil critique qui en indique les limites. C'est ce que Godin fait avec sa note d'introduction aux Carnets politiques de Nadeau. Mais il serait sans doute mieux de publier des essais qui, au départ, s'inspirent d'une vision du monde au moins proche de celle de Parti pris.

10. Ces contrées, n'en déplaise à Bergeron, en sont venues à percevoir leurs luttes selon les termes d'une problématique décolonisatrice, premier pas vers une efficacité réelle.

Les deux prochains livres de la collection "Aspects" répondent à cette exigence minimale. Paradoxalement, ils ne montrent aucun aspect du Québec ou de son histoire. Publier des livres sur le Québec qui sont à peine gauchisants ou des livres carrément de gauche mais qui ne parlent pas du Québec, tel semble être le dilemme des Editions, comme s'il était impossible de trouver de bons manuscrits sur le Québec. C'est pourquoi Nègres blancs d'Amérique fera l'effet d'une telle trouvaille: document inespéré. Mais Mon pays, le Vietnam, et le Journal de Bolivie sont tout de même des oeuvres intéressantes et leur publication moins contestable et moins ambiguë que celle des Carnets politiques. Le livre du "Che" n'a pas à être justifié: l'importance de l'homme, la valeur exemplaire de son engagement s'imposaient à l'attention mondiale. Le livre de Nguyen Trung Viet est plus curieux. Le troisième de la collection, il se présente comme un témoignage sur le Vietnam par quelqu'un qui a vécu ses vingt-cinq dernières années, de la fin de la colonisation française jusqu'à l'escalade des interventions militaires américaines. L'oeuvre est donc un peu l'équivalent des livres de Fanon, Memmi et Berque sur l'Algérie et les pays arabes dans leur ensemble, et on peut supposer que Parti pris se flattait de verser ce document au dossier des oeuvres sur la décolonisation. Mais cette parenté est assez ténue. Cet essai n'a ni la profondeur des oeuvres de Berque et Memmi qui visent à la compréhension philosophique de phénomènes généralisés, ni

la richesse théorique des oeuvres de Fanon. L'essai est celui d'un patriote, qui tente de faire sentir les liens puissants qui l'unissent à son pays et qui est devenu, comme il l'affirme de ses compatriotes, communiste ou sympathisant communiste par accident. C'est d'ailleurs un des leitmotivs du livre que les Vietnamiens sont patriotes avant tout et qu'ils ne sont devenus sympathisants communistes que par souci d'efficacité et d'organisation dans la lutte de libération. Le livre a donc des prétentions très limitées. Ce qui le rachète, c'est la passion de ses protestations patriotiques.

Mon pays, le Vietnam est suivi d'un hors-propos de Louis Wiznitzer: La révolte gronde chez les étudiants américains. Rien n'explique sa présence à la fin du livre de Nguyen Trung Viet; mais il n'est tout de même pas fortuit. Dans l'économie du livre, il fait pendant à la dénonciation de l'impérialisme américain au Vietnam et montre que face à une politique condamnable, il existe une classe aux U.S.A., la jeunesse, soucieuse de justice et de liberté. Le texte de Wiznitzer retrace brièvement l'historique de la révolte des étudiants et cherche à en dégager le sens. Ce "non" à l'"American way of life" lui semble une révolte existentielle, sursaut de la conscience humaine contre la guerre, contre la discrimination raciale, contre l'exploitation des minorités, contre l'hypocrisie du système; ce non lui semble aussi devoir beaucoup plus à Sartre, Camus et Rimbaud qu'à Marx, Lénine, Trotsky ou Mao. Mais cette pièce de journalisme a sans doute un sens plus profond si on la replace dans l'ensemble de l'aventure parti-

priste. C'est celui que nous évoquions dans notre introduction. Il y a une parenté profonde entre le mouvement Parti pris et cette levée de boucliers de la jeunesse aux U.S.A. Il s'agit du même phénomène de politisation et d'engagement de la jeunesse, de la même radicalisation des moyens d'action, du même rejet global d'un système répressif et hypocrite, des mêmes héros (Guevara , Castro) et, finalement, du même flottement au niveau des sources idéologiques de cette politisation. La jeunesse, la ferveur, le romantisme révolutionnaire: Parti pris est en grande partie le pendant québécois du Port Huron Statement, du S.N.C.C., du S.D.S., avec, en plus, la dimension nationaliste.

Mais Mon pays, le Vietnam, suivi de son hors-propos, ainsi que le Journal de Bolivie, n'ont que des relations analogiques avec la situation québécoise. Nègres blancs d'Amérique intègre les meilleurs éléments de ces oeuvres et les enracine dans le milieu québécois. La partie autobiographique du livre est intouchable. Vallières sait faire vivre, avec une rare puissance et une grande sensibilité, la misère et le désespoir du prolétariat et de la jeunesse; son témoignage, vécu et authentique, est hautement exemplaire: à la fois représentatif et exceptionnel. Cette longue confession est sans doute souvent narcissique aussi, mais Vallières l'admet un des premiers; d'ailleurs, il est assez difficile d'écrire une autobiographie qui ne le soit pas. En dévoilant impitoyablement l'écrasement du milieu, l'épuisement et la dévalorisation

du père, la résignation prédicante de la mère, la corruption du système politique, la bêtise et l'injustice des milieux d'enseignement, la démission des chefs religieux, la stérilité du nationalisme réactionnaire des élites traditionnelles, les élans désordonnés d'une jeunesse éprise d'idéal mais fourvoyée, l'autobiographie de Vallières constitue, à bien des égards, le meilleur commentaire que l'on puisse trouver sur bien des oeuvres partipristes, entre autres sur le contenu thématique de la poésie de Paul Chamberland. La partie théorique du livre est plus faible, mais remarquable néanmoins. Il est évident que Vallières a beaucoup lu et beaucoup cherché, et qu'il est animé d'une passion humanitaire. Le livre, dans son ensemble, est assez décousu et répétitif; paradoxalement, c'est ce qui fait la force de son témoignage: cette passion et cette authenticité.

Avec Nègres blancs d'Amérique, la collection "Aspects" semble vraiment s'être trouvée. En même temps, elle atteint son sommet.

ANNEXE II

Textes littéraires publiés dans la revue

I, 1, oct. 1963:

Paul Chamberland, Poème de l'antérévolution, I et II, p.37-39.
Entre nous le pays, p. 40. (poèmes)

André Brochu, Un enfant du pays, p. 41-42.
L'espoir pays sauvé, p. 43-44.
Romance, p. 45-46. (poèmes)

André Major, Blancheur de moi-même, I et II, p. 47-49.
(poème)

I, 2, nov. 1963:

Jacques Ferron, Le médecin ressuscité, p. 36-37. (conte)

Gaston Miron, Deux poèmes, p. 38. (poèmes)

Jacques Brault, Suite fraternelle, p. 39-46. (poème)

Paul-Marie Lapointe, Psaume pour une révolte de terre,
p. 47-54. (poème)

I, 3, déc. 1963:

André Major, Modern style, p. 38-39. (nouvelle)
Hiverner, p. 40-42. (nouvelle)

Paul Chamberland, Chambres, p. 43.
Durées, p. 44.
Chemins, p. 45.
Vie quotidienne, p. 46-47. (poèmes)

I, 4, janv. 1964:

Gilles Vigneault, L'acheteur, p. 32-33.
Variations sur un vieux thème, p. 34-35.
(contes)

- Nina Bruneau, Mademoiselle Sommeil, p. 36-41. (conte)
- Luc Racine, Brisure, p. 42-45.
L'autre pays, p. 46-48. (poèmes)
- Michel Van Schendel, Poème au vent indien, p. 48-49.
Midi, p. 50-51.
Estuaire au temps meilleur, p. 52. (poèmes)

I, 5, fév. 1964:

- Gérald Godin, Alberts, ou la vengeance, p. 37-39. (nouvelle)
- André Major, Comme une petite boue humaine, p. 40-42
(nouvelle)
- Jean-Robert Rémillard, Sonnets archaïques pour ceux qui
verront l'indépendance, p. 34-37. (poèmes)

I, 8, mai 1964:

- André Major, J'en arrache pas, p. 46-48. (poème)

II, 3, nov. 1964:

- Gérald Godin, Un chien blanchi, p. 34-36. (nouvelle)
- André Major, La semaine dernière pas loin du point, p. 37-42.
(nouvelle)
- Jacques Renaud, (s.t.), p. 43-46.
Chanson pour un amour, p. 47-49. (poèmes)

II, 4, déc. 1964:

- Paul Chamberland, L'afficheur hurle, p. 51-54. (poème)

II, 10-11, juin-juillet 1965:

- Gaston Miron, Notes sur le non-poème et le poème, p. 88-97.
(poème)
- Laurent Girouard, La crotte au nez, p. 98-101, (extrait
de roman).

III, 5, déc. 1965:

Jan Depocas, L'ivre morte (blues rouge), p. 41-42. (poème)

III, 9, avril 1966:

Claude Gauvreau, Beauté baroque (fragments d'un roman moniste)
p. 20-35.

Denis Vanier, Décombres, p. 36-37. (poème)

Claude Péloquin, Poèmes, p. 46-47.
Manifestes, p. 48-56.

IV, 1, sept-oct. 1966:

Jacques Renaud, Les bronches à l'air pur, p. 78-81. (poème)

V, 8, été 1968:

Raymond Lévesque, Objecteur de conscience, p. 76-78. (poèmes)

Gaston Miron, A bout portant, p. 78.
Les signes de notre vie, p. 78.
Le salut d'entre les jours, p. 79. (poèmes)

BIBLIOGRAPHIE

I Parti pris.

A. La revue.

B. Editions Parti pris.

C. Etudes et articles sur Parti pris.

II Idéologies au Québec.

III Sources idéologiques:

A. Marxisme.

1. Oeuvres de Marx, Engels, Lénine.

2. Etudes générales.

3. Sur la littérature et l'art.

B. Existentialisme sartrien.

1. Oeuvres de Sartre

2. Etudes et autres.

C. Problématique décolonisatrice.

IV Critique littéraire.

Cette bibliographie n'est pas exhaustive et ne prétend pas l'être. Elle vise à rendre compte le mieux possible des écrits consultés, surtout pour la partie théorique de la thèse (sources idéologiques et théorie littéraire). Sur chacun des écrivains partipristes, par exemple, une bibliographie serait à dresser. La Bibliographie des lettres canadiennes-françaises 1965 (Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 1966, 111p.) et les Cahiers bibliographiques des lettres québécoises (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. I-IV, 1966-1969) de Réginald Hamel, permettent de dresser les réactions aux diverses oeuvres publiées par les Editions Parti pris. Lise Gauvin (Parti pris littéraire) l'a fait pour les premières oeuvres partipristes dans une excellente bibliographie commentée. A noter que nous dérogeons quelquefois à l'ordre alphabétique quand cela nous semble opportun (par exemple une étude sur Bertolt Brecht suit immédiatement la liste des oeuvres de Brecht): dans ces cas, l'entrée est mise en retrait et précédée d'un astérisque.

I Parti pris.

A. La revue.

53 numéros parus en 39 livraisons, le premier en octobre 1963, le dernier à l'été 1968.

A noter que le numéro d'octobre-novembre 1965

(vol. III, nos 3-4) est incorrectement numéroté "nos 1-2" à sa page 1 et que le numéro de sept.-oct. 1966 est incorrectement numéroté "no. 1" alors qu'il est un numéro double (nos 1-2), puisque la livraison suivante est numérotée "nos 3-4".

A noter aussi qu'il ne faut pas toujours se fier aux indications de page données à la page 1 de la revue. Le nombre de pages de Parti pris change assez souvent, malgré les efforts de régularisation, et la revue ne paraît pas tous les mois. Par exemple, le numéro d'octobre-novembre 1967 (V, 2-3) annonce à sa page 1: "paraît chaque mois sur 60 pages"; mais ce numéro est double et compte 76 pages.

Les deux premières années, l'éditeur est "La Revue Parti pris, Inc."; au volume III, l'éditeur devient "La Coopérative d'éditions Parti pris"; à partir de novembre-décembre 1966 (vol. IV, nos 3-4), toute mention d'éditeur disparaît.

Pour la liste chronologique et numérotée des articles parus dans la revue, voir L'Index de Parti pris 1963-1968, établi sous la direction de Joseph Bonenfant.

Deux écrits préparatoires de la revue sont à signaler:

Jeune littérature...jeune révolution, dans Liberté, no. 26, mars-avril 1963, p. 81-130, série d'oeuvres et de témoignages de ceux qui allaient fonder la revue;

Major, André, Les damnés de la terre et nous, dans La revue socialiste, no. 6, automne 1962, p. 45-47.

B. Les Editions Parti pris 1963-1968.

1. Oeuvres littéraires.

1) Hors collection.

Girouard, Laurent, La Ville inhumaine, 1964, 188p.

Jasmin, Claude, Blues pour un homme averti, 1964, 94p.

Major, André, Le Cabochon, 1964, 195p.

2) Collection "Paroles".

Renaud, Jacques, Le Cassé, 1964, 126p. (Edition citée: 3^e éd., 1968, 126 p.)

Chamberland, Paul, L'Afficheur hurle, 1964, 78p. (Edition citée: 2^e éd., 1969, 78p.)

Major, André, La Chair de poule, 1965, 185p. (Edition citée: 2^e éd., 133p.)

Ferron, Jacques, La Nuit, 1965, 134 p.

Jasmin, Claude, Pleure pas, Germaine, 1965, 167p.

Richard, Jean-Jules, Journal d'un hobo, 1965, 292p.

Rémillard, Jean-Robert, Sonnets archaïques pour ceux qui verront l'indépendance, 1966, 61p.

Ferron, Jacques, Papa Boss, 1966, 142p.

Desrochers, Clémence, Le Monde sont drôles, 1967, 131p.

Godin, Gérald, Les Cantouques, 1967, 52p.

Jasmin, Claude, Les Coeurs empaillés, 1967, 135p.

Desrochers, Alfred, Elégies pour l'épouse en-allée, 1967, 94p.

Chamberland, Paul, L'Inavouable, 1967, 118p.

2. Essais et autres.

1) Hors collection.

Archambault, Germain, Le Taxi, métier de crève-faim, 1964, 93p.

Berthio, Les cent dessins du centenaire, 1967, 127p.

2) Collection "Aspects".

Nadeau, Jean-Marie, Carnets politiques, 1966, 174p.

Bergeron, Gérard, Du duplessisme au johnsonisme, 1956-1966, 1967, 472p. (Edition citée: 2^e éd., Du duplessisme à Trudeau et Bourassa, 1956-1971, 1971, 631p.)

Viet, Nguyen Trung, Mon pays, le Vietnam, 1967, 228p.

Guevara, Ernesto "Che", Journal de Bolivie, 1967, 256p.

Vallières, Pierre, Nègres blancs d'Amérique, 1968, 440p.
(Edition citée: nouvelle édition revue et augmentée, (s.d.), 402p.)

3) Collection du centrentenaire.

Séguin, Robert-Lionel, La Victoire de St-Denis, 1967, 48p.

C. Etudes et articles sur Parti pris.

1. Livres, thèses et numéros de revue.

Arguin, Maurice, La société québécoise et sa langue jugée par cinq écrivains de Parti pris, thèse de maîtrise, Université Laval, 1970.

Bonenfant, Joseph, Index de Parti pris 1963-1968, Sherbrooke, CELEF (Centre d'études des littératures d'expression française), 1975, 116p.

Gauvin, Lise, Parti pris littéraire, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975, 217p.

Monière, Denis, Le développement de la pensée de gauche au Québec à travers trois revues: Cité Libre, Socialisme, Parti pris, thèse de M.A. (Sciences politiques), Université d'Ottawa, 1970, 269p.

Potvin, André, L'Alliée-nation de l'idéologie nationaliste de la revue Parti pris ou pour comprendre le nationalisme québécois, thèse de M.A. (Sciences politiques), Université d'Ottawa, 1971, 377p.

Reid, Malcom, The Shouting Signpainters. A literary and political account of Quebec revolutionary nationalism, Toronto, McClelland and Stewart, 1972, 315p.

Parti pris, numéros 31-32 de La barre du jour, hiver 1972, 156p.
Culture vivante, no. 5, 1967, p. 50-95.

2. Articles.

Allard, Jacques, Le roman québécois des années 1960 à 1968, dans Europe, 47^e année, nos 478-479, fév.-mars 1969, p. 41-50.

Basile, Jean, Tout du côté de la plume, dans Le Devoir, 30 octobre, 1965, p. 13.

Bergeron, André, Parti pris renaît, dans Le Cran, vol. 8, no. 8, 28 oct. 1966, p. 2.

Bordeleau, Jean-Marc, Parti pris et ses missionnaires de la m..., dans L'Information médicale et paramédicale, vol. 17, no. 7, 16 février 1965, p. 36.

Chabot, Denys, Parti pris pris à parti, dans Le Classique, vol. 15, no. 6, fév. 1966, p. 6.

Chamberland, Paul, Le joual, dans Les lettres nouvelles, no. spécial Ecrivains du Canada, déc. 1966-janv. 1967, p. 117-118.

Cloutier, Normand, Le scandale du joual, dans Le Magazine Maclean, vol. 6, no. 2, fév. 1966, p. 10-11, 26-30.

Dansereau, Claude, Nouveaux mythes et nouvelle sensibilité dans la littérature canadienne-française, dans Le Devoir, 8 avril 1963, p. 13-15.

Debien, Léon, Les pamphlets de Valdombre et Parti pris, dans L'Avenir du Nord, vol. 69, no. 41, 26 oct. 1966, p. 9.

Ethier-Blais, Jean, Une nouvelle littérature, dans Signets II, Ottawa, Cercle du Livre de France, 1967, p. 239-245.

Fournier, Guy, Les chevilles ouvrières, dans Cité Libre, X^{ve} année, no. 74, fév. 1965, p. 31-32.

Gagnon, Charles, Quand le joual se donne des airs, dans Révolution québécoise, vol. I., no. 6, fév. 1965, p. 18-23.

Girouard, Laurent, A joual à travers Parti pris, dans Cité Libre, vol. 16, no. 73, janv. 1965, p. 22.

Hertel, François, Parti pris et ses éditions, dans Photo-Journal, vol. 29, no. 39, 12 janv. 1966, p. 68.

Du misérabilisme intellectuel, du besoin de se renier... et de quelques chefs-d'oeuvre, dans L'Action nationale, vol. LVI, no. 8, avril 1967, p. 228-235.

Kattan, Naïm, Lettre de Montréal; une nouvelle littérature?, dans Canadian Literature, no. 24, printemps 1965, p. 47-51.

Latour, Luc, Quoi et Parti pris, dans Le Nouveau Cahier (supp. du Quartier Latin), vol. 3, no. 18, 23 fév. 1967, p.3.

Lefebvre, Gilles R., Faut-il miser sur le joual?, dans Le Devoir, 30 octobre 1965, p. 16.

Laurendeau, André, Parti pris et le phénomène créditiste, dans Le Magazine Maclean, vol. 6, no. 6, juin 1966, p. 68.

Major, André, Notre roman de 1960 à 1965, dans Le petit Journal, vol. 40, no. 18, 27 fév. 1966, p. 34.

Major, Jean-Louis, La vérité du "joual", dans Le Droit, 19 déc. 1964, p. 7.

Le cri du prolétaire, dans Le Droit, 27 fév. 1965, p.7.

Parti pris littéraire, dans Incidences, revue littéraire, no. 8, mai 1965, p. 46-58.

Marcotte, Gilles, Les revues, dans La Presse, (Arts et lettres), 16 avril 1966, p. 5.

Nantel, Roger, L'art de frapper à la mauvaise porte, dans Cité Libre, déc. 1963, XIVE année, no. 62, p. 28-30.

Pellerin, Jean, Lettre à Parti pris, dans Cité Libre, nov. 1963, XIVE année, no. 61, p. 22-25.

Pelletier, Gérard, Parti pris, ou la grand illusion, dans Cité Libre, XVe année, no. 66, avril 1964, p. 3-8.

Pichette, Michel, Parti pris: On n'est pas dans le meilleur des mondes, dans La Crue, 1er juin 1964, p. 5, 10.

Poisson, Roch, Les revues: Parti pris et La barre du jour, dans Photo-Journal, vol. 30, no. 36, 21-28 déc. 1966, p. 66.

Les Editions Parti pris ont des projets du Centenaire, dans Photo-Journal, vol. 30, no. 51, 5-12 avril 1967, p. 76.

- Pontaut, Alain, Le génie et les fumisteries du joual, dans Le Devoir, 26 juin 1965, p. 8.
- Renaud, André, Romans nouvelles et contes 1960-65, dans Livres et auteurs canadiens 1965, Montréal, Editions Jûmonville, p. 7-12.
- Robert, Guy, Le "sacre" dans le parler québécois, dans Aspects du Québec, Montréal, Beauchemin, 1970, p. 59-69.
- Rocheftort, Jean, Aux camarades de Parti pris, dans Révolution québécoise, vol. I, no. 3, nov. 1964, p. 12-16.
- Saucier, Pierre, Le socialisme réformiste ou révolutionnaire, dans Maintenant, no. 35, nov. 1964, p. 349-351.
- Sutherland, Ronald, Twin Solitudes, dans Canadian Literature, no. 31, hiver 1967, p. 5-24.
- Taylor, Charles, La révolution futile ou les avatars de la pensée globale, dans Cité Libre, XV^e année, no. 69, août-sept. 1964, p. 10-22.
- Tremblay, Jean-Pierre, Pour une littérature québécoise avec Parti pris, dans Le Confident, vol. 1, no. 19, 19 oct. 1966, p. 18, 19.
- Trudeau, Pierre-Elliott, Les séparatistes: des contre-révolutionnaires, dans Cité Libre, XV^e année, no. 67, mai 1964, p. 2-6.
- Vachon, André, Parti pris: de la révolte à la révolution, dans Relations, no. 275, nov. 1963, p. 326-328.
- Vennat, Pierre-J. G., Le gargarisme des révolutionnaires de salon, dans Maintenant, no. 24, déc. 1963, p. 378.
- Révolution ou démission, dans Maintenant, no. 30, juin 1964, p. 200-202.
- Diagnostic en vrac, dans Maintenant, no. 23, nov. 1963, p. 340.
- Diagnostic en vrac, dans Maintenant, no. 29, mai 1964, p. 160.

II Idéologies au Québec.

1. Livres.

- Dumont, Fernand, Les idéologies, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, 183p.

Fortin, Gérald, An analysis of the Ideology of a French Canadian Nationalist Magazine, thèse de doctorat, Université Cornell, 1956, x, 245p.

Grandmaison, Jacques, Nationalisme et religion, T, I: Nationalisme et révolution culturelle, Montréal, Beauchemin, 1970, 221p.

Milner, Henry, et Hodgins-Milner, Sheilagh, The Decolonization of Quebec: an analysis of left-wing nationalism, Toronto, McClelland and Stewart, 1973, ix, 257p.

Savoie, Claude, La véritable histoire du F.L.Q., Montréal, Editions du Jour, 1963, 120p.

Smith, Bernard, Les résistants du F.L.Q., Montréal, Editions Actualité, 1963, 62p.

2. Articles.

Dumont, Fernand, Notes sur l'analyse des idéologies, dans Recherches sociographiques, vol. IV, no. 2, mai-août 1963, p. 155-166.

Fortin, Gérald, Changements sociaux et transformations idéologiques: deux exemples, dans Recherches sociographiques, vol. IV, no. 2, 1963, p. 224-227.

Fournier, Marcel, Idéologie et société technique, dans Anthropolitique, vol. I, no. 1, avril 1969, p. 73-93.

Pelletier, Jacques, La Relève: une idéologie des années 1930, dans Voix et images du pays V, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 69-139.

Rioux, Marcel, Sur l'évolution des idéologies au Canada français, dans Revue de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1968/1, p. 95-124.

Rocher, Guy, Multiplication des élites et changement social au Canada français, dans Revue de l'Institut de sociologie, Bruxelles, 1968/1, p. 79-94.

III. Sources idéologiques.

A. Marxisme.

1. Oeuvres de Marx, Engels, Lénine.

Lénine, Vladimir Ilitch, et Staline, Joseph, Sur la littérature et l'art, textes choisis et présentés par Jean Fréville, Paris, Editions sociales, 1937, 169p.

Lénine, V.I., Ecrits sur l'art et la littérature, Moscou, Editions du progrès, 1969, 319p.

Sur l'art et la littérature, textes choisis et présentés par Jean-Michel Palmier, Paris, Union Générale d'Editions, (10/18), 1975, 3 t.

La maladie infantile du communisme ("Le gauchisme"), Pékin, Ed. en langues étrangères, 1970, 131p.

Marx, Karl, et Engels, Friedrich, Sur la littérature et l'art, textes choisis, traduits et présentés par Jean Fréville, Paris, Editions sociales, 1954, 416p.

Marx, Karl, Manuscrits de 1844, Paris, Editions sociales, 1968, lxix, 174p.

Marx, Karl et Engels, Friedrich, Correspondance, t. I (1835-1848), Paris, Editions sociales, 1971, xx, 592p.

L'idéologie allemande. Première partie, Paris, Editions sociales, 1970, 154p.

L'idéologie allemande, Paris, Editions sociales, 1968, 632p.

Manifeste du Parti communiste, Paris, Union Générale d'Editions, (10/18), (1962), 189p.

La Sainte famille, ou Critique de la critique critique. Contre Bruno Bauer et consorts, Paris, Editions sociales, 1969, 256p.

Marx, Karl, Contribution à la critique de l'économie politique, Paris, Editions sociales, 1957, xvii, 309p.

Marx, Karl, et Engels, Friedrich, Etudes philosophiques, Paris Editions sociales, 1968, 208p.

Critique des programmes de Gotha et d'Erfurt, Paris, Editions sociales, 1966, 158p.

Marx, Karl, Le Capital, Livre I, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 699p.

Oeuvres, Economie II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, 1970p.

Histoire des doctrines économiques, Paris, Alfred Costes, 1924, 8t.

Marx, Karl, et Engels, Friedrich, Lettres sur Le Capital, Paris, Editions sociales, 1964, 456p.

Marx, Karl, Morceaux choisis, introduction par H. Lefebvre et N. Gutermann, Paris, Gallimard, 1950 (12^e édition), 463p.

Karl Marx Dictionary, edited by Morris Stockhammer, New York, Philosophical Library, 1965, vii, 273p.

2. Etudes générales.

Adams, Arthur, éd., The Russian Revolution and Bolshevik Victory, Boston, D.C. Heath and Company, 1960, 108p.

Althusser, Louis, Pour Marx, Paris, Maspero, 1965, 258p.

Aron, Raymond, La lutte de classes. Nouvelles leçons sur les sociétés industrielles, Paris, Gallimard, (coll. Idées), 1964, 377p.

Brochier, Jean-Jacques, et Oelgart, Bernd, L'Internationale étudiante, Paris, Julliard, 1968, 315p.

Bruhat, Jean, Karl Marx, Friedrich Engels, essai biographique, Paris, Union Générale d'Éditions, (10/18), 1971, 308p.

Carmichael, Joel, Histoire de la révolution russe, Paris, Gallimard, (coll. Idées), 1964, 377p.

Caute, David, Le communisme et les intellectuels français 1914-1966, Paris, Gallimard, 1967, 471p.

Dommanget, Maurice, L'Introduction du marxisme en France, Lausanne, Éditions Rencontres, 1969, 232p.

Gombin, Richard, Les origines du gauchisme, Paris, Seuil, 1971, 187p.

Guichard, Jean, Le Marxisme. Théorie et pratique de la révolution, Lyon, Chronique sociale de France, (1970), 303p.

Lindenberg, Daniel, Le marxisme introuvable, Paris, Calmann-Lévy, 1975, 250p.

Naville, Pierre, La Révolution et les intellectuels, Paris, Gallimard, (coll. Idées), 1975, 214p.

Marcuse, Herbert, Le marxisme soviétique, Paris, Gallimard, (coll. Idées), 1963, 377p.

- Marcuse, Herbert, L'homme unidimensionnel, Paris, Editions de Minuit, 1968, 281p.
- Shub, David, Lénine, Paris, Gallimard, (coll. Idées), 1972, 344p.
- Soljénitsyne, Alexandre, L'Archipel du Goulag 1918-1956, Paris, Seuil, 1973 et 1974, 2 t.

3. Sur la littérature et l'art.

- Arvon, Henri, L'Esthétique marxiste, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, 110p.
- Baxandall, Lee, Marxism and aesthetics: a selective annotated bibliography; books and articles in the English language, New York, Humanities Press, 1968, xxii, 261p.
- Brecht, Bertolt, Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1963, 363p. (nouvelle édition complétée, 1972, 659p.)
- Sur le réalisme, précédé de Art et politique et Considérations sur les arts plastiques, Paris, L'Arche, 1970, 182p.
- Les Arts et la révolution, Paris, L'Arche, 1970, 191p.
- Ecrits sur la politique et la société, Paris, L'Arche, 1970, 302p.
- Petit organon pour le théâtre, Paris, L'Arche, 1970, 118p.
- *Dort, Bernard, Lecture de Brecht, Paris, Seuil, 1960, 221p.
- *Esslin, Martin, Bertolt Brecht, ou les pièges de l'engagement, Paris, Union Générale d'Editions, (10/18), 1971, 439p.
- *Willet, John, éd., Brecht on theatre, the development of an aesthetic, New York, Hill and Wang, 1966, 292p.
- Cogniot, Georges, éd., La lyre d'airain. Poésie populaire et démocratique, Paris, Editions sociales, 1964, 195p.
- Demetz, Peter, Marx, Engels and the poets; origins of Marxist literary criticism, Chicago, University of Chicago Press, 1967, x, 278p.

- Garaudy, Roger, Esthétique et invention du futur, Paris, Union Générale d'Éditions, (10/18), (1971), 448p.
- Goldmann, Lucien, Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1959, 451p.
- Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs, dans Georges Lukacs, La théorie du roman, (Genève), Gonthier, 1963, p. 156-190.
- Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964, (coll. Idées), 372p.
- Sciences humaines et philosophie, suivi de Structuralisme génétique et création littéraire, Paris, Gonthier, 1966, 165p.
- Marxisme et Sciences humaines, Paris, Gallimard, (coll. Idées), 1970, 361p.
- Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1970, 494p.
- Lukacs et Heidegger, Paris, Denoël, 1973, 182p.
- *Nair, Sami, et Lowy, Michael, Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité, (Présentation, choix de textes, bibliographie), Paris, Seghers, 1973, 174p.
- Jameson, Fredric, Marxism and form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature, Princeton, Princeton University Press, 1971, 432p.
- Lang, Berel, éd., Marxism and art. Writings in aesthetics and criticism, New York, McKay, 1972, viii, 470p.
- Lifshits, Mikhail, The Philosophy of Art of Karl Marx, London, Pluto Press, 1973, 118p.
- Lukacs, Georges,
- L'Ame et les formes, Paris, Gallimard, 1974, 353p.
- La théorie du roman, (Genève), Gonthier, 1963, 196p.
- Histoire et conscience de classe; essais de dialectique marxiste, Paris, Editions de Minuit, 1960, 381p.

La signification présente du réalisme critique,
Paris, Gallimard, 1960, 276p.

Le roman historique, Paris, Payot, 1965, 407p.

Balzac et le réalisme français, Paris, Maspero,
1967, 105p.

Soljenitsyne, Paris, Gallimard, (coll. Idées), 1970,
181p.

*Arvon, Henri, éd., Georges Lukacs, ou Le front populaire
en littérature, (présentation, choix de textes, bi-
bliographie par H. Arvon), Paris, Seghers, 1968, 186p.

*Kiralyfalvi, Bela, The aesthetics of György Lukacs,
Princeton, Princeton University Press, 1975, 178p.

Macherey, Pierre, Pour une théorie de la production littéraire,
Paris, Maspero, 1974 (1ère édition 1966), 332p.

Solomon, Maynard, éd., Marxism and art. Essays classic
and contemporary, New York, Alfred A. Knopf, 1973,
649, xxvip.

Esthétique et marxisme, Paris, Union Générale d'Editions,
(10/18), 1974, 299p.

B. Existentialisme sartrien.

1. Oeuvres de Sartre.

Sartre, Jean-Paul, La Nausée, Paris, Gallimard, 1938, 222p.

L'Etre et le néant, Paris, Gallimard, 1943, 722p.

L'Age de raison, (Les chemins de la liberté, I),
Paris, Gallimard, 1945, (Le livre de poche), 441p.

Le Sursis, (Les chemins de la liberté, II), Paris,
Gallimard, 1945, (Le livre de poche), 512p.

Situations, I, Paris, Gallimard, 1947, 308p.

Baudelaire, Paris, Gallimard, 1947, (coll. Idées,
1963), 245p.

Situations, II, Paris, Gallimard, 1948, 330p.

Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard,
1948, (coll. Idées, 1964), 374p.

Orphée noir, préface à l'Anthologie de la nouvelle
poésie nègre et malgache de langue française, par
Léopold Sédar Senghor, Paris, Presses Universitaires
de France, 1948, xlvip.

La mort dans l'âme, (Les chemins de la liberté, III),
Paris, Gallimard, 1949, (Folio), 378p.

Situations, III, Paris, Gallimard, 1949, 311p.

Saint Genet, Comédien et Martyr, Paris, Gallimard,
1952, 578p.

Réflexions sur la question juive, Paris, Gallimard,
1954, (coll. Idées), 185p.

Critique de la raison dialectique, précédé de Question
de méthode, Paris, Gallimard, 1960, 757p.

Questions de méthode, Paris, Gallimard, 1960, (coll.
Idées), 251p.

Sartre parle..., interview par Yves Buin, dans Clarté,
(mensuel de l'Union des Etudiants communistes), no. 55,
mars-avril 1964, p. 41-47.

et al, Que peut la littérature?, Paris, Union Générale
d'Editions, (10/18), 1964, 127p.

Les Mots, Paris, Gallimard, 1964, 213p.

Situations, IV, Paris, Gallimard, 1964, 459p.

Situations, V, Paris, Gallimard, 1964, 253p.

Situations, VI, Paris, Gallimard, 1964, 384p.

Situations, VII, Paris, Gallimard, 1965, 342p.

Préface, à Poésies de Stéphane Mallarmée, Paris,
Gallimard, 1966, p. 5-15.

et al, Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement
révolutionnaire, (Paris), E. Losfeld, 1971, 50p.

L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à
1857, Paris, Gallimard, 1971 et 1972, 3 t.

Situations, VIII, Paris, Gallimard, 1972, 480p.

Situations, IX, Paris, Gallimard, 1972, 364p.

Situations X, Paris, Gallimard, 1976, 226p.

2. Etudes et autres.

- Beauvoir, Simone de, La force des choses, Paris, Gallimard, 1963, 686p.
- Burnier, Michel-Antoine, Les existentialistes et la politique, Paris, Gallimard, (coll. Idées), 1966, 189p.
- Contat, Michel et Rybalka, Michel, Les Ecrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée, Paris, Gallimard, 1970, 788p.
- Halpern, Joseph, The Literary Criticism of Jean-Paul Sartre, New Haven, Yale University Press, (1975), 192p.
- Merleau-Ponty, Maurice, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, 531p.
- Suhl, Benjamin, Sartre: un philosophe critique littéraire, Paris, Éditions universitaires, 1971, 262p.
- Les critiques de notre temps et Sartre, Paris, Garnier, 1973, 192p.

C. Problématique décolonisatrice.

- Adotevi, Stanislas, Négritude et négrologues, Paris, Union Générale d'Éditions, (10/18), 1972, 306p.
- Berque, Jacques, Dépossession du monde, Paris, Seuil, 1964, 215p.
- Césaire, Aimé, Cahier d'un retour au pays natal, Paris, Bordas, 1947, 99p.
- Fanon, Frantz, Peau noire, masques blancs, Paris, Seuil, 1952, 222p. (préface de Francis Jeanson)
- Sociologie d'une révolution. (L'an V de la révolution algérienne), Paris, Maspero, 1968 (1ère édition 1959), 175p.
- Les damnés de la terre, Paris, Maspero, 1961, 242p. (réédité 1968, sans préface de Sartre).
- Pour la révolution africaine. Ecrits politiques, Paris, Maspero, 1969 (1ère édition 1964), 198p.

*Bouvier, Pierre, Fanon, Paris, Editions universitaires, 1971, 131p.

- Hughes, Langston, Les grandes profondeurs, (traduction de: The Big Sea), Paris, Seghers, 1947, 419p.
- Kesteloot, Lilyan, Les Ecrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature, Bruxelles, Editions de l'Institut de l'Université libre de Bruxelles, 1965 (3e éd.), 340p. † index.
- Melone, Thomas, De la négritude dans la littérature négro-africaine, Paris, Editions Présence africaine, 1962, 141p.
- Memmi, Albert, Portrait du colonisé, Montréal, L'Etincelle, 1972 (1ère édition Corrêa, 1957), 146p. (préface de J.-P. Sartre).
- Ndu, Pol, Négritude and the New Breed, dans Présence africaine, no. 86, 2e trimestre 1973, p. 116-133.
- Senghor, Léopold Sédar, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, précédé de Orphée noir, par J.-P. Sartre, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, xliv, 227p.
- Thomas, Louis Vincent, Une idéologie moderne, la Négritude, dans Revue de Psychologie des Peuples, no. 3, 1963, p. 246-272, no. 4, 1963, p. 367-398.
- Les Idéologies négro-africaines d'aujourd'hui, Dakar, Université de Dakar, 1965, 79p.
- Le premier Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs, dans Présence africaine, nos. VIII-IX-X, juin-nov. 1956.
- Contribution au Premier Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs, dans Présence africaine, no. hors-série, XIV-XV, juin-sept. 1957.
- Résolutions concernant la littérature (Deuxième Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs), dans Présence africaine, nos XXIV-XXV, fév-mai 1959.

IV Critique littéraire.

- Angenot, Marc, Glossaire de la critique littéraire contemporaine, Montréal, HMH, 1972, 118p.
- Barthes, Roland, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966, 79p.

- Doubrowski, Serge, Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité, Paris, Mercure de France, 1966, 262p.
- Fayolle, Roger, La critique littéraire, Paris, A. Colin, 1964, 430p.
- Poulet, Georges, Etudes sur le temps humain, Paris, Plon, 1964, (1ère éd., 1949), xlvii, 409p.
- Métamorphoses du cercle, Paris, Plon, 1961, xxxi, 525p.
- Trois essais de mythologie romantique, Paris, José Corti, 1966, 189p.
- éd., Les chemins actuels de la critique, Paris, Union Générale d'Éditions, (10/18), 1968, 313p.
- Richard, Jean-Pierre, Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert, Paris, Seuil, 1970 (1ère éd., 1954), 252p.
- Poésie et profondeur, Paris, Seuil, 1955, 249p.
- L'univers imaginaire de Mallarmé, Paris, Seuil, 1961, 653p.
- Onze études sur la poésie moderne, Paris, Seuil, 1964, 301p.
- Rousset, Jean, La littérature de l'âge baroque en France, Circé et la paon, Paris, J. Corti, 1954, 312p.
- Anthologie de la poésie baroque française, Paris, A. Colin, 1961, 2 vol.
- Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, J. Corti, 1964 (1ère éd. 1962), xxvi, 200p.
- Todorov, Tzvetan, Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, Paris, Seuil, 1966, 318p.

Résumé

La revue Parti pris a été fondée en octobre 1963 par un groupe de jeunes littéraires, fermement convaincus de la nécessité d'une révolution québécoise qui établirait un état indépendant, socialiste et laïque. Au cours de ses cinq ans d'existence (1963-68), Parti pris a été à la fois une revue d'une qualité incontestable, un noyau d'avant-garde révolutionnaire présent dans les luttes politiques du Québec (manifestations, formation de militants, club Parti pris puis Mouvement de Libération Populaire), et une maison d'édition qui a lancé une vingtaine d'oeuvres, surtout littéraires, certaines marquantes. L'importance du mouvement, en littérature québécoise, est indéniable.

Parti pris: idéologies et littérature examine ce mouvement littéraire sur le plan de sa cohérence interne. Parti pris est bien enraciné dans une évolution idéologique proprement québécoise, mais, dès le départ, il s'est réclamé des grands courants idéologiques de son temps: le marxisme-léninisme, la problématique décolonisatrice et l'existentialisme sartrien. Dans une première partie, cette étude détermine l'importance relative de chacune de ces sources idéologiques pour Parti pris et dégage les éléments essentiels de

théorie littéraire et de critique littéraire qui sont tributaires de ces sources. Ensuite, cette étude précise jusqu'à quel point Parti pris, au-delà de la rhétorique, était véritablement redevable à ces sources pour sa conception de la littérature (deuxième partie), dans son travail d'analyse littéraire (troisième partie) et dans ses oeuvres littéraires (quatrième partie). Chaque fois, il s'agit d'une étude de liens en insistant sur la critique du rapport entre les sources idéologiques et les différentes facettes de l'activité littéraire du mouvement (théorie, critique, création), comparant le rapport de fait (ou son absence) et le rapport de droit ou de logique. L'orientation est donc celle d'une mise en question des positions à la fois théoriques et pratiques de Parti pris à l'égard de la littérature, mise en question qui analyse les différents aspects (théorie, critique, création) en soi et les uns par rapport aux autres.

Responsables d'une revue avant tout politique, du moins dans son projet, les partipristes avaient constamment tendance à mettre en doute l'efficacité et le bien fondé de leur pratique littéraire. Un certain "sérieux" révolutionnaire les portait à contester la littérature. La critique littéraire pourra difficilement s'épanouir dans les pages de la revue, et les partipristes traceront surtout des objectifs socio-politiques aux Editions Parti pris. Par ailleurs, ils reviendront toujours à leurs premières amours, se pencheront continuellement sur les oeuvres littéraires et lanceront, aux

Editions, beaucoup plus de récits et de poèmes que d'essais.

Parti pris n'avait aucune conception rigoureuse de la littérature mais il se dégage, à la lecture de la revue, certaines lignes de force qui sont dans l'assez large coulée des sources idéologiques dont se réclamait le mouvement. L'écrivain doit pratiquer le déclassement, mettre sa plume au service des classes défavorisées; cet engagement ne s'oppose pas à sa liberté: la littérature est essentiellement action par dévoilement, elle montre pour changer; la littérature, en contexte québécois, dévoilera nécessairement les aliénations de la collectivité et surtout son état colonial, mais aussi participera, par son mouvement dialectique, à la création d'une nouvelle réalité québécoise.

Cette conception de la littérature est inséparable des oeuvres partipristes. En effet, elle a été élaborée conjointement avec celles-ci. Les seize oeuvres littéraires publiées pendant l'existence de la revue (sans compter celles publiées dans la revue) s'articulent selon un double axe: axe de la dépossession et de l'aliénation (le moment misérabiliste), axe de la reconquête et de la fondation d'une identité québécoise. Les écrivains partipristes pratiquent une littérature critique qui, non seulement par sa thématique, mais aussi par ses procédés d'écriture, dévoile ce qu'est le Québec et ce qu'il pourrait être.

Sur le plan de la cohérence interne du mouvement, la critique littéraire de la revue est l'aspect le plus faible.

Intrinsèquement, elle est souvent d'une bonne qualité et d'un intérêt évident. Mais les sources idéologiques de la revue avaient donné lieu à des formes de critique littéraire dont Parti pris n'a aucunement tenu compte dans sa propre pratique. Quand venait le moment de se définir essentiellement, Parti pris se disait marxiste-léniniste. On ne trouve, toutefois, que très peu de traces de la critique marxiste dans la revue.

Mouvement gauchiste plus que marxiste-léniniste, Parti pris s'est servi de ses sources idéologiques pour justifier sa pratique littéraire mais sans échauffer de conception rigoureuse de la littérature ou de la critique littéraire. D'une part les sources idéologiques peu assimilées occasionnent une démarche de dénégation de la littérature en faveur de l'action politique; d'autre part ces mêmes sources et leurs quelques mots d'ordre facilement brandis permettent de s'auto-justifier sous le prétexte de la pratique d'une littérature et d'une critique qui favorisent la révolution. Privilégiant l'action tout en demeurant des écrivains, aux prises avec des idéologies qui les nourrissent mais, en même temps, leur donnent mauvaise conscience, les partipristes vivront une sourde dialectique, responsable, en grande partie, de l'intérêt du mouvement.