



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Anne Caumartin

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Le discours culturel des essayistes québécois (1960-2000)

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Robert Major

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Lucie Hotte

Elisabeth Nardout-Lafarge

Patrick Imbert (absent)

Lucie Joubert

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

LE DISCOURS CULTUREL DES ESSAYISTES QUÉBÉCOIS

(1960-2000)

par

ANNE CAUMARTIN

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du Doctorat en philosophie (Ph. D.), Lettres françaises

Département de Lettres françaises

Faculté des Arts

Université d'Ottawa

© Anne Caumartin, Ottawa, Canada, 2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-25860-6

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-25860-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

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

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

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

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Candidate au doctorat: Anne CAUMARTIN
Titre de la thèse: *Le discours culturel des essayistes québécois (1960-2000)*
Directeur de thèse : Prof. Robert MAJOR
Longueur approximative : 250 pages

Résumé

Depuis une vingtaine d'années au Québec, la culture est régulièrement convoquée pour répondre à la perpétuelle interrogation des discours sur l'identité. Selon la fortune qu'on accorde au peuple québécois, l'idée qu'on se fait de la culture québécoise (son état, son parcours) est à l'avenant, servant le plus souvent de caution argumentative.

Dans le but de déceler comment, progressivement, la culture contemporaine au Québec (1960-2000) s'est donnée à penser, comment et à partir de quelles situations on a articulé un discours sur des idéaux et des actions culturels qui ultimement permettent d'imaginer une communauté, cette thèse propose de retracer comment la culture québécoise a été *vue par* ses témoins privilégiés que sont les essayistes. Le discours *objectalisant* propre à l'essai et sa fonction argumentative permettent d'examiner quelles logiques instituent dans le champ culturel des conditions de changement. L'hypothèse avancée est que depuis la Révolution tranquille se distinguent trois moments de la pensée essayistique qui peuvent expliquer l'évolution de l'idée de culture au Québec. La seconde hypothèse qui supporte la première est que se repèrent dans les modes d'argumentation mêmes de ces familles d'essayistes les indices de *visions du monde* distinctes (au sens goldmannien).

Pour ce faire, la rhétorique de sept essayistes marquants est étudiée dans une perspective générationnelle : 1) **la génération des classiques**, qui lance ses appels répétés à une nécessaire transformation ou *refondation* culturelle, est représentée par Jean Le Moyne et Pierre Vadeboncoeur; 2) **la génération de la centralité**, celle qui définit véritablement la culture québécoise en la refaisant autour d'elle, est représentée par André Belleau, Jacques Godbout et Madeleine Ouellette-Michalska; 3) **la génération de l'étrangeté**, qui exploite une esthétique de l'interrogation, est représentée par Naïm Kattan et Régine Robin.

* * *

Sincères remerciements à Robert Major pour ses conseils et sa patience tout au long de la direction de cette thèse.

Ma profonde gratitude va à l'excellente lectrice qu'aura été Martine-Emmanuelle Lapointe, à Sarah Rocheville pour le plaisir de la discussion, à Roxanne Roy pour ses judicieuses suggestions.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mes parents, Marie et Réginald, pour leur soutien indéfectible et à ceux qui auront « vécu » avec moi le travail de rédaction au quotidien : Martin et Laurier (qui aura compris bien des choses en dépit de son jeune âge), de même que Margo et Claude.

Enfin, je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR), la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa (FESP) et le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) qui ont soutenu financièrement le projet de recherche à l'origine de cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	ii
Introduction	1
Chapitre I : <i>Cadre conceptuel</i>	17
L'idée de culture	18
L'essai littéraire comme <i>littérature-distance</i>	26
Rhétorique(s) : la préhension du discours	38
Génération(s) : ruptures ou continuité?	44
Chapitre II : <i>Les classiques</i> : les rhétoriques binaires de la (ré)conciliation et de l'extrême	51
Définition du classique	52
Jean Le Moyne	60
Pierre Vadeboncoeur	79
Chapitre III : <i>La génération de la centralité</i> : les rhétoriques de la centralisation, de la négativité et du décentrement	103
L'esprit de <i>Liberté</i>	104
André Belleau	111
Jacques Godbout	128
Madeleine Ouellette-Michalska	154
Chapitre IV : <i>Enfants de personne</i> : les rhétoriques migrantes du déplacement/comparaison et du rassemblement/éclatement	177
De quelques précisions sur l'étrangeté	178
Naïm Kattan	185
Régine Robin	200
Conclusion	219
Trois discours culturels	220
L'idée de la culture comme processus	223
Bibliographie	230
Ouvrages étudiés	231
Ouvrages de référence et études critiques	232

INTRODUCTION

La culture est régulièrement convoquée depuis une vingtaine d'années au Québec pour répondre à la perpétuelle interrogation des discours sur l'identité. Ceux-ci cultivent, semble-t-il, une incertitude voire une angoisse autour de la « québécity », autour du sens de la formule « être Québécois » et de ses modes de détermination. Au moment où nous tentons avec énergie de nous défaire de la dimension ethnique de l'expression pour établir une identité québécoise « inclusive » qui parerait à toute fragmentation de l'appartenance nationale, au moment où nous abordons par conséquent notre société principalement par le biais de son pluralisme — qu'il soit axiologique, politique ou culturel —, il devient de plus en plus difficile de dire ce que nous sommes. La mémoire collective, jadis garante d'un éclairage sur le présent, se construit maintenant à rebours. Que ce soit par les historiens qui donnent forme à une large entreprise révisionniste¹ ou par les « communautés culturelles » qui offrent leur passé en partage à la Communauté, le travail de mémoire ébranle les fondements de l'identité collective plus qu'il ne les consolide. La multiplication des mémoires — par leur construction en parallèle — inscrirait alors

¹ Pour les travaux qui révisent l'histoire québécoise, voir ceux de Jocelyn Létourneau qui éclairent la grande noirceur de la lueur d'une certaine modernité (« Histoire du Québec d'après-guerre et mémoire collective de la technocratie », *Cahiers internationaux de sociologie*, XC, Juillet 1991, p. 67-87; « Le Québec 'moderne' : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Revue française de science politique*, 42, 5, Oct. 1992, p. 765-785; « Des récits d'histoire », *Bulletin d'histoire politique*, 4, 3, Print. 1996, p. 69-75) et même ceux, pour le moins controversés, d'Esther Delisle qui se penchent sur l'entreprise d'interprétation groulxienne (*Le Traître et le Juif*, Outremont, L'Étincelle éditeur, 1992; *Mythes, mémoire et mensonges*, Westmount, Éditions Multimédia Robert Davies, 1998). Pour les travaux qui tentent de compléter le récit historique du Québec, voir ceux de Ronald Rudin qui s'élaborent en regard de la présence anglophone (*Histoire du Québec anglophone (1759-1980)*, Québec, IQRC, 1986 [1985 vers. orig. angl.]). Pour les ouvrages qui questionnent la pertinence de la structuration même du récit historique tel qu'on le connaît, on consultera avec profit l'ouvrage dirigé par Robert Comeau et Bernard Dionne, *À propos de l'histoire nationale*, Sillery, Septentrion, 1998, de même que le débat publié autour du thème « Y a-t-il une nouvelle histoire du Québec? », *Bulletin d'histoire politique*, 4, 2, Hiver 1995, p. 7-74.

l'identité dans le sillon de la postmodernité en renouvelant inlassablement ce « consensus dissensuel » qui, comme le veut Rancière², sert de liant à la collectivité tout en l'éloignant de son caractère fusionnel et homogénéisant; elle entretiendrait la voix de l'Autre en soi et ferait par conséquent de l'identité un phénomène toujours en mutation, presque insaisissable. Une telle conception de l'identité québécoise amène à dire à la suite de Fernand Dumont que malgré les nombreuses tentatives de (re)définition de notre société, et peut-être à cause d'elles, « nous tâtonnons encore à la recherche d'une nouvelle figure de nous-mêmes »³.

La présente étude n'a pas la prétention de proposer cette « nouvelle figure » que semble appeler Dumont, représentation qui raccorderait tous les récits mémoriels en train de se tisser et répondrait ainsi au grand problème de l'identité. Échappant en quelque sorte au *processus identitaire* qui s'effectue dans la mémoire contre le grain du temps, elle accomplira plutôt le mouvement historique inverse : examiner comment, progressivement, la culture au Québec s'est donnée à penser, comment et à partir de quelles situations nous avons articulé un discours sur nos idéaux et nos actions culturels qui, ultimement, permettent d'imaginer notre communauté. Car, comme l'explique justement Benedict Anderson⁴, il n'est pas de cadre de référence identitaire (qu'il nomme indifféremment *nation*, *nation-ness*, *nationality* ou *community*) qui ne procède d'une lente création, d'un travail d'imagination. La cohésion et la cohérence d'une société ne peuvent être attribuables à l'avènement soudain d'une conscience collective qui, pour se justifier, se rattacherait à un certain passé; elles doivent être envisagées plutôt comme un « artefact culturel » qui ne peut se comprendre véritablement qu'au fil de sa construction alors que se poursuivent des

² On retrouvera ce concept (sur le plan politique) dans Jacques RANCIÈRE, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, puis repris (sur le plan esthétique) dans « La communauté esthétique », dans Pierre OUELLET (dir.), *Politique de la parole. Singularité et communauté*, Montréal, Trait d'Union, 2002, p. 145-166.

³ Fernand DUMONT, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, p. 12.

⁴ Benedict ANDERSON, *Imagined Communities*, London-New York, Verso, 1991 [1983]. Voir Introduction, p. 1-8.

projets communs, des idéaux se fixant dans des objets culturels qui, partant, tracent le large horizon de la culture, du sens d'une communauté. Jacques Godbout a d'ailleurs pertinemment lancé devant la constitution d'un ministère de la culture au Québec⁵ que la culture ne « sert » à rien; elle n'est pas un « outil ». Elle est un signe, qu'il convient bien sûr d'interpréter, mais pour ce qu'il offre et non pour ce qu'il permet de justifier.

Pour ce faire, il apparaît important d'examiner l'évolution culturelle du Québec. Non pas au sens où il faudrait étudier la culture québécoise dans toutes ses manifestations mais au sens où l'idée même de culture, la représentation qu'on s'en donne, se propose à la fois comme un fondement social — dans la mesure où sa définition mobilise un grand nombre de penseurs, d'artistes, de politiques qui exercent une force centripète sur les discours sociaux et en cristallisent une forme dominante — et comme un horizon vers lequel tend une collectivité.

Or, on ne peut étudier un phénomène aussi complexe sans choisir, presque arbitrairement, des bornes temporelles qui permettraient sinon d'exposer une pensée totalisante de cette évolution, du moins d'en cerner une période significative. La période étudiée s'arrête, puisqu'il faut circonscrire un corpus qui autrement prendrait toujours de l'ampleur, à l'année 2000 qui clôt le dernier millénaire et ouvre la présente décennie. Pour tout point de départ de l'analyse, une date s'est toutefois imposée par son poids symbolique : 1960, début de cette époque où tout aurait commencé à changer au Québec, époque quasi mythique qu'on a nommée la Révolution tranquille. Si on considère que les changements associés à la Révolution tranquille n'ont été que l'aboutissement de forces souterraines amorcées bien avant 1960⁶, cette décennie, est-il besoin de le rappeler, possède néanmoins dans

⁵ Dans la présentation du numéro de *Liberté* « Pour un ministère de la culture? », vol. 9, no 2 (50), Mars-avril 1967.

⁶ Voir le numéro spécial de *Société*, intitulé « Le chaînon manquant », nos 20-21, Été 1999.

l'imaginaire collectif la valeur d'un acte fondateur, la rupture qu'elle a consacrée dépassant largement les sphères politique et institutionnelle.

Certes, on se souviendra de cette décennie comme de celle qui a exaucé le souhait d'un *rattrapage* par de grandes réalisations : la nationalisation de l'électricité, la réorganisation de la fonction publique, la création de ministères importants, la réforme du système d'éducation (disparition du cours classique, dirigé par les religieux, instauration des polyvalentes et cégeps, laïcs; création de l'Université du Québec) pour ne nommer que celles-là⁷. Mais elle constitue essentiellement un temps où se manifeste un réalignement de la conscience collective dont témoigne, dans le large public, la diffusion de l'appellation *Québécois* née au cours de la décennie précédente et qui prendra de l'ampleur jusque dans les années 1970 aux dépens de la désignation *Canadien français*. Dans cette foulée, de nouveaux mouvements sociaux qui deviendront partis politiques (RN, RIN, MSA, PQ) mettent le projet d'indépendance du Québec à l'avant-scène; nombre de manifestations culturelles explosent avec le clair objectif de rompre avec les pratiques *d'avant*⁸. Ces

⁷ Pour plus de détails, voir entre autres les actes des colloques de l'UQAM sur les leaders du Québec contemporain : Y. BÉLANGER, R. COMEAU et C. MÉTIVIER (dir.), *La révolution tranquille : 40 ans plus tard : un bilan*, Montréal, VLB, 2000; Robert COMEAU (dir.), *Jean Lesage et l'éveil d'une nation : les débuts de la révolution tranquille*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1989; et la grande synthèse de Paul-André LINTEAU (et al.), *Histoire du Québec contemporain (Le Québec depuis 1930. Tome II)*, Montréal, Boréal, 1989.

⁸ En musique, avec l'ouverture de nombreuses boîtes à chansons, émergent les grandes figures que sont les Vigneault, Ferland, Gauthier qui donneront à entendre une parole d'ici, résolument engagée. *L'Ossid'cho*, en 1968, consacrera quant à lui l'américanité de la chanson québécoise en amalgamant aux influences françaises des chansonniers toute l'effervescence du rock britannique et états-unien. Si le *cinéma direct* a déjà pris forme au Québec avant les années soixante, le cinéma québécois pendant cette décennie connaît une période florissante et se distingue du simple divertissement — ce que semble assurer désormais la télévision — pour se livrer, surtout par le biais du documentaire (Godbout, Arcand, Brault), à une critique sociale. En littérature, de même, une rupture est indéniable. Alors qu'on attendait selon Gilles Marcotte le « roman de la maturité », le roman des années soixante se révèle comme « im-parfait, roman de l'imperfection, de l'inachèvement, de ce qui se donne, dans son projet même, comme expérience de langage jamais terminée, interminable » (*Le roman à l'imparfait*, Montréal, Éditions Typo, 1989 [1976], p. 21-22). *Parti pris*, présentée en 1963 comme une revue indépendantiste, laïque et socialiste, se veut un outil de prise de conscience, de désaliénation brutale; le but explicite du groupe fondateur étant de révolutionner la réalité québécoise (Voir Robert MAJOR, *Parti Pris. Idéologies et littérature*, La Salle, Hurtubise HMH (coll. « Littérature »), 1979). En 1965, *La Barre du jour* qui deviendra rapidement *La Nouvelle Barre du Jour* mènera aussi sa révolution,

événements, apparus massivement et soudainement, se seraient présentés comme « quelque chose que nous n'avions pas prévu » et, ainsi que l'avancait en 1976 Gilles Marcotte au sujet du roman québécois de la Révolution tranquille, « qu'aujourd'hui encore nous n'avons pas complètement assimilé »⁹. Trente ans plus tard, ce constat reste actuel. C'est que depuis, comme l'ont justement expliqué Fernand Dumont puis Gérard Bouchard¹⁰, non seulement notre roman mais toute notre culture savante aurait continué de cultiver l'esthétique de la rupture, comme si, pendant quatre décennies, nous avons ressenti l'onde de choc de la Révolution tranquille et avons continué — pour ne jamais plus nous accommoder simplement d'une *survivance* — à mettre de l'avant le renouvellement de la culture.

Partant, se relancent les réflexions sur la culture. On tente de la comprendre à neuf, refaisant son récit de zéro. Nombreuses sont les études qui ont tenté de prendre la mesure du bouleversement du paysage culturel déclenché par la *décennie glorieuse*. Toutefois, les récits qui en découlent donnent lieu à des interprétations conflictuelles qui, ensemble, brouillent peut-être autant qu'elles éclairent la compréhension de la situation et du rôle de la culture du Québec contemporain. Les synthèses les plus connues — et les plus favorablement accueillies — sont assurément celles des deux auteurs ci-haut mentionnés.

Chez Fernand Dumont, la culture québécoise de l'après Révolution tranquille est commentée par une pensée inquiète, triste même, alors qu'il constate que la *référence*, consolidée au milieu du XIX^{ème} siècle, se fracture. Pour « se porter à

mais sur le plan strictement esthétique, et confèrera, comme son nom l'indique, un nouvel éclairage à l'horizon social, invitant à l'aborder désormais différemment. Tous ces événements donnent raison à des sociologues québécois tel Marcel Rioux (« Aliénation culturelle et roman canadien », dans Fernand DUMONT et Jean-Charles FALARDEAU (dir.), *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, PUL, 1964, p. 145-150) qui voient avec les années soixante l'avènement de la troisième phase dans l'évolution de la culture d'une nation colonisée caractérisée par Fanon.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ Voir leur somme respective : Fernand DUMONT, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, et son pendant contemporain : *Raisons communes*, Montréal, Boréal, 1997 [1995]; Gérard BOUCHARD, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000.

l'échelle du monde », il fallait « mettre le passé en procès, rêver à un avenir encore incertain »¹¹. Cet effort de négation, qui selon Dumont ne propose pas pour autant une nouvelle destinée, n'aura eu pour principal résultat qu'une « déculturation » : « image du vide; désignation d'une absence »¹². Si Dumont concède que « la débâcle a favorisé la création »¹³, la période connaissant un indéniable accroissement de la production artistique et scientifique, il n'en reste pas moins qu'il envisage l'ensemble de ces manifestations culturelles comme le témoignage d'une fuite en avant dans un « rêve compensatoire »¹⁴. La culture ne parvient plus à remplir son rôle; seule la langue persiste en tant que « référence collective » et encore, « il reste à montrer qu'elle n'est pas uniquement une jolie note folklorique dans le concert américain, mais l'outil et le symbole d'une culture créatrice »¹⁵. Bref, la Révolution tranquille ayant laissé un Québec « anémique »¹⁶, il semble difficile, comme l'espère Dumont, de mettre en place les conditions d'une culture nouvelle¹⁷, c'est-à-dire celle qui permettrait au plus grand nombre de renouer avec « les plus hautes aspirations d'autrefois, avec les rêves de François-Xavier Garneau, des Rouges, d'Étienne Parent, de tant d'autres »¹⁸.

À l'opposé, Gérard Bouchard présente les années soixante comme la période qui aura inauguré au Québec quatre décennies d'une culture florissante. Dans la perspective d'une « macro-histoire culturelle » qui retrace les grandes orientations de l'imaginaire collectif de *nouveaux mondes*, le Québec figure, aux côtés du Mexique et de l'Australie, comme une *nation* qui cherche à passer du statut d'héritier à celui de fondateur. Se penchant sur la « culture nationale », Bouchard observe que dans ces

¹¹ Fernand DUMONT, *Le sort de la culture*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Typo »), 1995 [1987], p. 333.

¹² *Idem.*, *Raisons communes*, op. cit., p. 30.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Idem.*, *Le sort de la culture*, op. cit., p. 280.

¹⁵ *Idem.*, *Genèse de la société québécoise*, op. cit., p. 335.

¹⁶ *Idem.*, *Le sort de la culture*, op. cit., p. 346.

¹⁷ *Idem.*, *Raisons communes*, op. cit. p. 30.

¹⁸ *Idem.*, *Genèse de la société québécoise*, op. cit.

trois collectivités « les élites ont eu à s'employer à peu près aux mêmes tâches : assigner (au propre comme au figuré) une assise territoriale à la nation, lui définir une identité, l'assortir d'un patrimoine intellectuel et d'un patrimoine coutumier, fixer des orientations politiques, formuler des utopies, construire une mémoire »¹⁹. C'est dire que les manifestations culturelles de la Révolution tranquille et des décennies suivantes auraient articulé des « trames de décrochage » qui conduisent de « la dépendance » d'une culture coloniale à « l'affirmation »²⁰ d'un peuple, d'une nation. Sans pour autant créer une nouvelle culture de toute pièce, elles procèdent en fait à une « re-fondation » alors que la culture québécoise des quarante dernières années (que Bouchard limite à son unique dimension francophone) s'établit en continuité avec ses origines françaises et poursuit à la fois un travail d'intégration de diverses influences culturelles. Ces deux tendances, faisant de la culture québécoise un univers de plus en plus diversifié, amènent cette dernière à se définir principalement en fonction du territoire qu'elle occupe, lieu de confluences, plutôt que par des ascendances symboliques. Par conséquent, dans la mesure où il faut harmoniser sur ce territoire les tendances paradoxales de la filiation et du métissage, dans la mesure où il faut parer à l'ambivalence culturelle, à la pensée équivoque, Bouchard présente, en fin de parcours, la culture québécoise en ce qu'elle répond à sa « vocation naturelle » : refléter un univers de référence autre que ceux auxquels elle s'abreuve, « mêlant et dissipant tous ses héritages, répudiant ses ancêtres réels, imaginaires et virtuels », pour cultiver un « paradigme du bâtard ». La culture québécoise contemporaine, confondant son existence immédiate à son origine et révélant de fait le visage du *nouveau Québécois*, avatar de *l'enfant trouvé*²¹ seul maître de sa destinée, constituerait selon Bouchard la voie d'accès à « l'autonomie » de la nation²².

¹⁹ BOUCHARD, *op. cit.*, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 164.

²¹ Caractérisé, par Marthe Robert entre autres, comme l'orphelin qui rencontre des parents à sa mesure. Le bâtard, quant à lui, peut être l'enfant que son père ne reconnaît pas, mais chez Bouchard, le type fait

Si les récits que font les sociologues présentent deux parcours bien différents de la culture québécoise des quarante dernières années, c'est d'abord, on en conviendra sans détour, qu'ils sont des *interprétations* — l'objectivité du discours scientifique étant une visée, quoique louable, souvent illusoire²³ —, mais c'est surtout qu'ils *servent* une quête identitaire. Pour répondre à une identité estimée *en crise*, ils articulent l'évolution culturelle en fonction de deux mythes, celui de l'origine²⁴ et celui de la destinée²⁵, figeant ainsi l'espace-temps pour reporter toujours sur un ailleurs la compréhension de l'ici-maintenant. En somme, ces synthèses de l'évolution culturelle reconduisent par œuvre d'interprétation l'aporie des discours identitaires fondés sur le travail de mémoire : se définissant en regard d'un temps autre qu'on ne peut entrevoir que par une « aptitude [...] à se dépayser, à se transporter comme par hypothèse dans un autre présent [...] [ce qui] est bien une espèce d'imagination »²⁶, ils rendent la *réalité* collective difficilement saisissable *objectivement*²⁷ et entraînent par conséquent une compréhension hasardeuse de la transformation de la notion et du rôle de la culture qui leur sont liés.

La présente étude cherche, pour éviter ce télescopage, à défaire le couple herméneutique culture-identité qui s'est avéré presque consubstantiel dans la pensée québécoise. Elle se donne pour objet de retracer l'évolution culturelle du Québec

surtout allusion à une origine problématique; il renvoie à un être dont le caractère n'est pas nettement déterminé, un être hybride qui tient de deux genres différents.

²² *Ibid.*, p. 182.

²³ On convient évidemment que d'aussi grandes synthèses peuvent difficilement arriver à des constats qui pourraient convenir à tous les objets abordés, leur but étant de tirer des conclusions générales d'un large mouvement.

²⁴ « [L'origine] est le moment privilégié auquel se reporte la recherche de l'identité collective » (DUMONT, *Genèse... op. cit.*, p. 57)

²⁵ Pour Bouchard, la transformation de la culture (seconde) va de pair avec la transformation de la nation, comme l'indique le titre du chapitre III. Il termine sa *Genèse...* en liant, dans le cas québécois, la culture au destin politique : il anticipe qu'au Québec la nation « précède » la création de l'État. (BOUCHARD, *op. cit.*, p. 401.)

²⁶ Paul RICOEUR, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 30-31. La synthèse culturelle donnerait en fait l'illusion d'une compréhension en colmatant la brèche temporelle.

²⁷ Sur la question de l'objectivité, que ce soit celle des discours historiques ou de la définition identitaire, voir P. NOVICK, *That noble dream. The « objectivity question » and the American historical profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

contemporain pour elle-même sans en différer la pertinence sur la validation d'une représentation donnée de l'identité québécoise car la culture participe davantage de *l'identification* (processus) que de l'identité (résultat). Il s'agira donc de suivre le *travail d'invention* d'une collectivité alors même qu'elle tente de dire sa culture et d'en informer le parcours. Si l'idée de culture, comme toute idée, est une contraction d'expériences, ce ne sera pas au niveau des événements majeurs qu'il faudra tenter de la cerner mais au cœur de la subjectivité — du vécu — où se forge notre rapport immédiat à la culture et se révèle en même temps notre compréhension d'elle, avec ce que cela comporte d'avancées et de replis, de questionnements et d'ambivalences.

Un lieu semble privilégié pour retracer ce parcours : l'essai littéraire. Un essai, comme l'atteste la définition du Robert, est une « opération par laquelle on s'assure des qualités, des propriétés d'une chose ». Le genre, par extension, peut être justement abordé comme le lieu où se profile un questionnement, où s'exprime une poétique de la lecture du monde alors que se présente une subjectivité qui met à l'épreuve les repères du réel, et inversement. En ce sens, le choix de l'essai littéraire pour reprendre le fil de l'évolution culturelle du Québec s'avère des plus pertinents puisque ce genre est, comme l'affirmait Hugo Friedrich à partir des *Essais* de Montaigne, bien plus qu'une « catégorie littéraire », c'est « une méthode »²⁸; il n'impose pas une vision figée du réel mais expose des pistes de réflexion, permet d'habiter le monde sur les modes simultanés du constat, de l'interrogation et du désir. L'essai se présente donc comme une forme d'articulation de l'histoire alors que son discours, en ébauchant une transformation du *déjà-là* ou en permettant d'espérer un tout autre monde, fait tendre le réel vers ses possibles. Écriture de la transition, l'essai, comme l'a formulé Laurent Mailhot, « libère l'histoire de discours qu'elle ne saurait tenir que provisoirement »²⁹, et peut de fait être appréhendé comme le registre

²⁸ Hugo FRIEDRICH, *Montaigne* (trad. de l'allemand par Robert Rovini), Paris, Gallimard (coll. « nrf »), 1968 [1949 vers. orig. all.], p. 353.

²⁹ Laurent MAILHOT, « L'écriture de l'essai », dans *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 192.

du remodelage progressif d'une collectivité. Il est d'ailleurs indicatif que ce genre apparaisse en force au Québec au cours des années soixante. On peut lire dans cet avènement peut-être l'émergence d'une nouvelle réalité, mais assurément la nécessité de l'aborder différemment, en l'occurrence, par le biais d'une conscience qui s'offre comme explicite. Se donnant rapidement ses propres institutions³⁰, l'essai se déploiera bien au-delà de « l'âge » que lui réservait François Ricard — « le temps de mettre fin (ou de contribuer à mettre fin) à une unanimité et d'en préparer une autre »³¹. En fait, la « fécondité » du genre ne s'est depuis jamais affaiblie. L'essai québécois, au cours des quatre dernières décennies, aura entretenu invariablement un regard lucide et aura développé une pensée critique sur la consolidation de la culture québécoise et les signes qu'elle projette de cette même société.

Cette thèse propose donc de suivre le discours culturel des essayistes québécois de 1960 à 2000. Une étude du discours culturel québécois a été effectuée déjà par Micheline Cambron³². Son étude, qui couvre la période 1967-1976, s'intéresse à l'émergence et à la construction dans quatre types d'œuvres — chroniques, chansons, monologues, théâtre — d'un discours social unique. Le discours culturel se trouve de fait défini ainsi :

ce qui dans le brouhaha de nos pratiques quotidiennes passe par la médiation de la parole : l'ensemble des règles de construction du sens consolidant à rebours les représentations du monde qui sont nôtres et ouvrant la voie à la prolifération d'autres paroles participant, selon des modalités diverses, des mêmes règles topiques et rhétoriques.³³

³⁰ Entre autres : la revue *Liberté*, les collections « Constantes » chez Hurtubise HMH, « Prose exacte » et « Prose entière » aux Quinze. Les maisons d'édition L'Hexagone et Boréal accorderont à l'essai une place de plus en plus grande au cours des décennies suivantes.

³¹ François RICARD, « L'essai », *Études françaises*, vol. XIII, nos 3-4, octobre 1977, p. 365-381, p. 380.

³² Micheline CAMBRON, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Essais littéraires »), 1989.

³³ *Ibid.*, p. 39.

Cette définition découle d'une précision apportée aux théories de Marc Angenot sur le discours social. Posant le discours social comme « le narrable et l'argumentable dans une société donnée »³⁴, Angenot omettrait de considérer l'influence des modes de représentation du réel non médiés par la parole dans le grand jeu intertextuel. Cambron propose d'élargir la portée du syntagme « discours social » afin d'y inclure toute forme de médiation du monde et réserve pour la partie essentiellement discursive l'appellation « discours culturel ». On constate donc que le discours culturel est pour Cambron une reformulation du discours social angenotien et s'avère être ce qui oriente, dans le verbe, la cacophonie des discours sociaux vers une polyphonie orchestrée. Mode d'organisation, le discours culturel s'inscrit alors au cœur même des « représentations du monde », entendons, des objets culturels; il est le discours *de* la culture. Bien que *Une société, un récit* soit le plus important ouvrage sur le discours culturel de la littérature québécoise contemporaine, il ne sera pas question d'appliquer à un corpus d'essais l'approche de Cambron; ici plutôt, par le discours culturel des essayistes, il s'agira de suivre le discours *sur* la culture, c'est-à-dire qui a la culture pour objet de pensée.

Loin de vouloir rendre compte de cette production par une recension exhaustive, l'établissement du corpus vise plutôt un critère de représentativité de l'évolution de ce discours. Il rencontre d'ailleurs la sélection effectuée par les principaux critiques de l'essai québécois. L'anthologie³⁵ de Laurent Mailhot de même que le chapitre consacré à l'essai dans son ouvrage *Ouvrir le livre*³⁶, la grande synthèse de Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*³⁷, et la plus récente anthologie de

³⁴ Marc ANGENOT, « Le discours social : problématique d'ensemble », *Cahiers de recherche sociologique. Le discours social et ses usages*, vol. 2, no 1, 1984, p. 19-44, p. 20.

³⁵ Laurent MAILHOT (Benoît Melançon, coll.), *Essais québécois (1837-1983). Anthologie littéraire*, La Salle, Hurtubise HMH (coll. « Textes et documents littéraires » des Cahiers du Québec), 1984. Aucun essai d'André Belleau, de Madeleine Ouellette-Michalska ou de Régine Robin n'a été retenu dans cette anthologie.

³⁶ *Idem.*, *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 175-237. Ouellette-Michalska figure dans une section consacrée à « la voix des femmes ».

³⁷ Robert VIGNEAULT, *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994.

l'essai dirigée par Jean-François Chassay³⁸ présentent, à un endroit ou à un autre, les auteurs retenus ici.

La structuration du discours culturel des essayistes ne suivra pas une stricte chronologie comme dans l'anthologie de Mailhot; elle ne procédera pas non plus par regroupements thématiques comme dans celle de Chassay. Elle adoptera plutôt une perspective générationnelle en fonction des changements marqués dans la *vision du monde* présentée dans les essais. Cette notion, chez Goldmann, bien qu'elle soit analysable dans une œuvre, dépasse la pensée d'un seul individu. « Une vision du monde, c'est précisément cet ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe [...] et les oppose aux autres groupes »³⁹. À ce titre, c'est par une telle structuration, semble-t-il, que le critère de représentativité des textes choisis peut être le mieux rencontré. La production essayistique a déjà été catégorisée et caractérisée en fonction d'une perspective générationnelle par François Ricard. Dans l'article déjà cité, le critique soutient que l'essai québécois de 1960-1976 a connu deux périodes distinctes, l'année 1967 marquant la césure. La première vague, celle des « belles années » de l'essai au Québec, est caractérisée par des auteurs nés autour de 1920, marqués par l'anti-duplessisme et par la quête d'un « humanisme à tendance fortement individualiste et universaliste »⁴⁰. La seconde, moins homogène, réunit des écrivains nés autour de 1930 qui « élabor[ent] une nouvelle thématique nationale »⁴¹. Pour traiter des essayistes dont la production s'étend sur ces deux périodes, le critique se voit obligé de parler d'un *second souffle* qui force, semble-t-il, la catégorisation. Or, ces œuvres — celle de Vadeboncoeur, par exemple — exposent somme toute une unité, une cohérence qu'on peut rattacher à la vision du monde de l'essayiste. La notion de génération qui sera utilisée ici tient

³⁸ Jean-François CHASSAY (dir.), *Anthologie de l'essai au Québec depuis la Révolution tranquille*, Montréal, Boréal, 2003. Belleau et Robin figurent dans cette anthologie.

³⁹ Lucien GOLDMANN, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard (coll. « tel »), 1997 [1959], p. 26.

⁴⁰ RICARD, *op. cit.*, p. 373.

⁴¹ *Ibid.*, p. 376.

d'avantage de l'idée d'une famille de pensée relevant des essayistes eux-mêmes — les JE-énonciateurs déployant cette vision du monde — qu'aux dates de publication de leurs essais. Les œuvres de différents essayistes, il va sans dire, peuvent donc se chevaucher dans le temps sans que ne soit mise en cause pour autant leur affiliation à une communauté de pensée donnée.

Entre 1960 et 2000, c'est là l'hypothèse principale de ce travail, on pourrait distinguer trois générations, trois moments de la pensée essayistique qui peuvent expliquer l'évolution de l'idée de culture au Québec : 1) la **génération des classiques** qui aura imposé la Révolution tranquille en déconstruisant, dans la foulée du *Refus global*, un monolithisme idéologique et qui, franchissant « la ligne du risque », aura mis en place de nouvelles balises pour « réapprendre » l'homme et son lieu; 2) la **génération de la centralité** qui, plutôt que de penser la culture québécoise en termes de ruptures, comprendra son monde en associant/confrontant, dans l'esprit de *Liberté*, la vulgate culturelle à des traditions de pensée, des pratiques et des discours périphériques; 3) la **génération de l'étrangeté**, ces 'enfants de personne' qui pensent la culture québécoise de l'extérieur, en dehors de la filiation.

Chaque génération sera présentée — bien que toute sélection implique une perte — par le portrait de figures marquantes de l'essai québécois en raison de la place importante qu'elles occupent dans les journaux et revues littéraires, accueil qui peut être perçu comme l'indice d'une communauté de vues entre l'écrivain et le milieu intellectuel. La première génération sera représentée par Jean Le Moyne et Pierre Vadeboncoeur (chapitre II); la seconde par André Belleau, Jacques Godbout et Madeleine Ouellette-Michalska (chapitre III); et la troisième par Naïm Kattan et Régine Robin (chapitre IV).

Compte tenu de l'ampleur de la production de ces écrivains, l'analyse portera essentiellement sur leurs essais parus en recueil puisque s'exprimerait là « l'unité

dynamique de la pensée ou de l'attitude mentale qui les fonde »⁴². Certes, quelques avant-textes ont connu une première parution antérieure à 1960 et montrent qu'un certain rapport à la culture associé à la Révolution tranquille était en gestation dans les années 1940 et 1950. Il n'en reste pas moins que leur édition en recueil aura permis d'une part de les lire en s'attachant à leur qualité d'essais et, d'autre part, de déceler (ou de reconstituer) une pensée personnelle s'inscrivant dans un contexte qui les fait signifier de nouveau, autrement⁴³.

Ce sera dans le but de retracer cette « attitude mentale » que ce travail procédera, plus qu'à une recension des idées et des critiques formulées par les essayistes, à une analyse formelle des textes à l'instar des travaux de Jean Terrasse⁴⁴ et de Robert Vigneault⁴⁵. Il tentera de dégager une voix qui rend sensible dans le discours cette *attitude* propre à l'énonciateur et qui, s'harmonisant avec celle de ses pairs, permet de comprendre l'ensemble de la génération. Comme l'essai est un genre « enthymématique »⁴⁶, cette analyse se situe donc d'emblée dans le cadre d'une étude rhétorique au sens large. Il n'est pas irréaliste de supposer — seconde hypothèse qui supporte la première — que pourraient se repérer dans les modes d'argumentation mêmes des essayistes étudiés les indices de la vision du monde d'une génération donnée. Avec cette approche, il s'agira de répondre aux questions suivantes : comment les essayistes, depuis 1960, conçoivent-ils la culture québécoise (dans son actualité ou son devenir)? quels outils rhétoriques mettent-ils en œuvre pour convaincre leurs lecteurs de la validité de cette représentation? Ultimement, dans une

⁴² *Ibid.*, p. 370.

⁴³ François Dumont a souligné le rôle des éditeurs (presque aussi déterminant que les discours eux-mêmes) dans la mutation idéologique du Québec alors qu'ils remettent à l'ordre du jour des idées avancées antérieurement dans des articles provisoires, idées qui n'avaient pas rejoint un aussi grand public que ne le permet la diffusion de livres durables. (« Épilogue », *La pensée composée. Formes du recueil et constitution du l'essai québécois*, Québec, Éditions Nota Bene (« Cahiers du CRELIQ »), 1999, p. 267.) Voir aussi à ce sujet le numéro « Poétique du recueil » de la revue *Études littéraires*, vol. 30, no 2, Hiver 1998.

⁴⁴ Jean TERRASSE, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, PUQ, 1977.

⁴⁵ VIGNEAULT, *op. cit.*

⁴⁶ Jean MARCEL, *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 341.

perspective plus large, il s'agira de comprendre dans quelle mesure ce parcours, ces mouvements, se font les signes d'une société.

CHAPITRE I

Cadre conceptuel

Tenter de « suivre le discours culturel des essayistes » peut paraître une entreprise quelque peu hasardeuse. Deux problèmes méthodologiques se posent en effet. Le premier tient à l'étendue thématique que recouvre le « discours culturel ». Si ce dernier est constitué de systèmes énonciatifs qui portent *sur* la culture, il faut définir initialement ce qu'on entend par le terme. Or, pour l'essayiste, tout sujet qui retient son regard critique n'est-il pas de fait *culturel*? Comment saisir alors un objet d'étude qui, en l'absence de discrimination, n'offre aucune prise? Le second problème, quant à lui, est inhérent à la définition du corpus : l'essai, qui est généralement caractérisé par ce référent culturel, entretient avec d'autres types de discours une parenté qui le rend lui-même difficilement définissable. Avant d'entamer l'analyse comme telle, il convient donc de préciser quelques concepts-clés si ce n'est que pour mieux tracer les contours de cette étude. Il sera ensuite possible de présenter une démarche critique qui puisse rendre compte de l'évolution du discours culturel dans le Québec contemporain, et plus précisément, qui permette d'examiner quelles logiques y instituent des conditions de changement.

L'IDÉE DE CULTURE

Sans vouloir établir d'entrée de jeu une définition formelle de la culture, on peut poser que qui traite de culture tente de comprendre les valeurs, les savoirs, les comportements et les pratiques d'une société et ce qui constitue de fait sa cohérence au fil du temps. Mais alors que les ouvrages savants posent qu'il existe dans toute société non pas une mais *des* cultures, alors que la définition même du terme devient problématique puisqu'il se situe au carrefour tant de l'anthropologie, de l'ethnologie,

de la sociologie et de la philosophie que des lettres et des beaux-arts, étudier des textes qui *parlent de* la culture suppose un découpage thématique qui se bute forcément à la pluralité des définitions. Afin de circonscrire ce qui sera désigné ultérieurement par le terme « culture », on se doit de proposer une définition qui ne se fonde pas tant sur le contenu du terme mais sur la notion elle-même et ce qu'elle permet de contenir alors qu'elle s'offre à la pensée. Dans cette perspective, il importe de situer ses modes de conceptualisation mis en forme et institués par les principaux courants critiques contemporains.

Le sens qu'on accorde traditionnellement au terme *culture* répond à une opposition implicite à la *nature*. Qu'elle soit considérée comme un tout acquis, un « habitacle » qui accueille l'homme à son arrivée dans le monde¹ ou, au contraire, comme un « paradoxe évolutif », une « invention à plusieurs auteurs »² ou encore, de façon fort restrictive, comme l'ensemble des activités dites « nobles », la culture est ce qui constitue le caractère distinctif de l'humanité, ce qui fait que, pour un groupe, la nature est aménagée, qu'elle est marquée par des êtres pensant, agissant et désirant à une époque et dans un lieu donné. Selon cette acception humaniste, à laquelle se rattache une des premières définitions scientifiques du concept proposée au XIX^{ème} siècle par l'anthropologie culturelle anglo-saxonne, la culture tient à une collection fixe d'éléments créés par l'homme ou relevant de lui et serait « *that complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, customs, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society* »³. Par extension, elle comprendrait les objets engendrés par ces « aptitudes » et « coutumes » — vêtements, livres, outils, etc. Ces éléments arrivent à former cette « entité complexe » qu'est la culture alors qu'ils dépassent la durée ordinaire de leur fonctionnalité et

¹ Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, (Coll. « Folio/Essais »), 2000 [1954, v. orig. angl.].

² James CLIFFORD, *Routes : Travel and Translation in the late Twentieth-Century*, [Cambridge] Harvard University Press, 1997, p. 24. (Traduction libre)

³ E.B. TYLOR, *Primitive culture*, London, Murray, 1881, p. 1. Cité entre autres par GOODENOUGH, Ward H., *Culture, language and society*, Reaging (Ma), Addison Wesley, 1971, p. 47.

intègrent l'ordre de la « durée pure »⁴. Ils s'offrent dès lors dans leur choséité, n'ayant plus pour fonction que *d'apparaître*. Et c'est précisément parce que ces « aptitudes » et « coutumes » (de même que les choses concrètes engendrées par elles) passent à l'état d'objets — et ultimement de symboles — que l'homme peut apparenter les multiples facettes de son existence à la réalité concrète et satisfaire ainsi « son besoin de se donner une représentation de ce qu'il est »⁵.

Cette conception recèle toutefois une double impasse pour des fins heuristiques : une impossible exhaustivité et un problématique rapport au temps. D'une part, parce que la culture se présente comme un ensemble, il n'est possible de parvenir à une compréhension globale de celle-ci qu'en procédant à une recension complète de ses constituantes, ce qui s'avère, on peut l'imaginer, difficilement réalisable. D'autre part, tenter de définir la culture par une association à l'ordre temporel de la durée restreint sérieusement la portée du terme. Si la durée est le temps pendant lequel une chose existe de façon continue sans se modifier, c'est dire que la durée, paradoxalement, tend vers l'intemporalité puisque, comme le rappelle Lalande, est intemporel « ce qui, en tant qu'on le considère dans le temps, y apparaît comme invariable »⁶ et, par extension, demeure étranger au temps. Or, il semble bien que ce soit dans le passage entre ces deux ordres temporels que s'établissent les traditions, que s'élit au sein d'une société donnée ce qui, parmi les objets et les pratiques du quotidien, doit être montré et nommé, perpétué et conservé, ce qui doit traverser la succession des générations sans être épuisé, supprimé ou remplacé. Mais une telle idée de la culture, qui se dessine par un rapprochement à la tradition, où le fil du temps vient à se perdre et le sens à se figer, n'oblige-t-elle pas les objets culturels, lorsqu'ils *apparaissent*, à ne signifier le monde que partiellement, niant son caractère

⁴ Hannah ARENDT, *op. cit.*, p. 268.

⁵ Fernand DUMONT, *Le lieu de l'homme*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1968], p. 55.

⁶ André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1968. On notera que tous les philosophes qui s'y trouvent cités ne définissent les notions relatives au temps que par leur intrication à l'existence.

évolutif? Les tangentes — sociales, idéologiques, etc. — qu'adoptent les sociétés, ne serait-ce que par les prédispositions qui les suscitent, ne font-elles pas partie intégrante de leur culture? La réponse à ce problème tient au fait qu'on oublie souvent que les traditions ne sont pas complètement statiques. Chaque nouvelle génération doit les assimiler, certes, mais elle doit aussi les faire siennes, les actualiser et dans une certaine mesure les réinventer. Si les traditions ne semblent pas évoluer, c'est qu'elles s'offrent à la compréhension dans un contexte où existent peu de repères temporels et spatiaux distincts par rapport auxquels le changement peut acquérir quelque sens que ce soit. Il faudrait donc, pour comprendre la notion de culture dans sa dimension évolutive, développer un autre rapport au temps.

Les structuralistes contournent la double impasse de l'anthropologie culturelle alors qu'ils abordent la culture synchroniquement en examinant les relations qui se tissent et se transforment au sein des arts, des sciences, de la religion, de la politique, des coutumes voire des traditions d'une société⁷. Loin d'être un ensemble intemporel à inventorier, la culture est alors conçue comme une *structure* autonome à même de se remodeler, ici et maintenant, non parce que cette structure intégrerait une historicité et qu'elle serait une étape dans un cadre évolutif plus large, mais parce que le passé y est tout entier contenu et lui confère, plus qu'un poids, un élan. Comme l'a précisé Lévi-Strauss dans un dialogue avec Ricoeur, le sens d'un élément ne s'acquiert pas parce qu'il *est* — qu'il *apparaît* — mais bien parce qu'il occupe dans un système une certaine « position » par rapport à d'autres⁸. La culture tiendrait essentiellement en une association d'éléments qui signifieraient par leur combinaison

⁷ Bien que les structuralistes ne fassent pas de la *culture* comme telle un objet d'étude — puisque le mot qui comporte une connotation de totalité et suppose avant toute analyse un *sens* est devenu caduc —, ils s'intéresseront néanmoins à ses éléments qui se font « signes ». Puisque les travaux des structuralistes (qu'ils portent sur les mythes, le langage, les arts, etc.) cherchent à comprendre comment se fonde la reconnaissance d'une spécificité sociétale, il semble légitime de rapprocher l'étude de ces « signes » à ce que d'autres théoriciens — venus avant ou après eux — poursuivant le même but auront nommé la « culture ».

⁸ Claude LÉVI-STRAUSS, « Réponses à quelques questions », *Esprit*, Novembre 1963, p. 628-653, p. 637.

même. On comprend donc que les conditions de changement de la culture, en tant qu'elle est objet, lui sont intrinsèques, mais surtout qu'elles ne dépendent pas du sujet qui articule habituellement le processus cognitif fondé sur le cycle interprétation/(re)présentation du monde. Ainsi, non seulement l'approche structuraliste dégage la conception de la culture du difficile rapport au temps que pouvait entretenir l'acception humaniste, mais elle opère — ce qui aura peut-être été son principal apport aux théories des sciences humaines — une scission dans le traditionnel dualisme sujet / objet. Ce dualisme voulait que tout objet soit construit par les conditions de sa perception et de son interprétation. Au contraire, le structuralisme avance, on l'a dit, que l'objet produit un sens par les relations qui le structurent, qu'il est en quelque sorte une donnée immédiate avec ses lois propres, mais aussi que le sujet doit subir un *décentrement* qui conduirait à la disparition de la subjectivité : la conscience ne doit plus être conçue comme transparente à soi-même mais comme un point de vue qui se distingue du *cogito* cartésien avec tout ce qu'il comporte de jugements de valeur, de morale, de certitudes. Dans cette optique, l'homme — la présence humaine — n'est qu'un simple item de cette structure qu'est la culture au même titre que les autres éléments tels la religion, les arts, les politiques, etc.

Pourtant, au tournant des années 1980, les sciences sociales interrogent cette scission et réinscrivent en quelque sorte leurs travaux sur la culture dans la lignée de la pensée herméneutique du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, celle de Dilthey, de Heidegger. Elles font du sujet, de par sa capacité d'interprétation, une instance privilégiée qui conférerait un sens à la culture alors que s'organisent par rapport à lui les divers éléments de cette structure. Sans revenir absolument à une utilisation du sujet, on s'entend généralement pour employer la notion de *réflexivité* qui dépasse la subjectivité et se fait davantage une façon humaine de comprendre la vie sociale. Giddens abordera de front le problème d'une *conscience sans sujet* dans la pensée

structuraliste en exposant sa « théorie de la structuration »⁹. Louant la tentative des structuralistes de dépasser le dualisme sujet/objet, il considère toutefois que ces derniers n'ont réussi à remplacer la subjectivité que par une sorte d'objectivité, où de l'une à l'autre on a tenté, peut-être en vain, de produire un effacement des partis pris. Selon lui, pour bien saisir les caractéristiques et les enjeux d'une structure sociale telle que la culture, il faut abandonner la représentation de cette structure par un *dualisme* (qu'on tente de transcender ou non) où se trouvent deux entités indépendantes (sujet/objet ou ailleurs individu/société). Il faudrait l'aborder plutôt dans sa *dualité* alors que l'« agent » et le « système social » fondent *ensemble* une structure. C'est dire que la théorie de la structuration de Giddens, qui cherche à réinsérer le sujet — ou du moins une forme de modalité pensante qui ne verserait pas dans le subjectivisme — dans le mode de connaissance de l'objet [social], renoue nécessairement avec une pensée historisante. L'agent, partie prenante de la structure à connaître, contribue par la génération continue d'auto-connaissance à l'instabilité de cette dernière et peut ainsi régir sa continuité ou sa transmutation. La structure, par la situation et la fonction de « l'agent », « *is thus the mode in which the relation between moment and totality expresses itself in social reproduction* »¹⁰. Elle s'intègre à une évolution constante et permet de dépasser la vision discontinue du monde qu'entretenaient les structuralistes par la différenciation entre synchronie et diachronie et de laquelle certains ont tenté de se défaire (qu'on pense, par exemple, à « la structure de structures » de Lévi-Strauss, reprise par Derrida).

⁹ Anthony GIDDENS, *Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, London, Macmillan Press, 1979; *The Constitution of Society. Outline of the Theory of structuration*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1986 [1984]; *Les conséquences de la modernité* (trad. Olivier Meyer), Paris, L'Harmattan (coll. « Théorie sociale contemporaine »), 1994 [1990 pour la version anglaise originale].

¹⁰ *Idem.*, *Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, London, Macmillan Press, 1979, p. 71.

C'est par une affiliation à la théorie de la structuration que sera conçue la culture dans ce travail — et que seront sélectionnés par le fait même les discours qui en font leur objet. Cette théorie, qui restitue à la fois à l'homme — l'agent humain — et au temps un rôle dynamique essentiel dans l'élaboration de la culture, devient par là même une *théorie de l'action*. Elle complète de ce fait les réflexions sur la culture qui, hors des courants critiques mentionnés précédemment, se fondent sur un « état de conscience », dont celle, au premier rang, de Fernand Dumont.

L'apport incontournable de Dumont aura été de présenter la conscience comme ce qui crée une fissure dans l'immédiateté de la présence de l'homme au monde et rend ainsi possible l'émergence de la culture. De cette présence première, constituée des « notions [...] transmises [par la] famille et [l]a société, [d]es modèles [...] proposés, [de] la signification des objets où se trouvent aménagés [l]es rapports quotidiens avec le monde »¹¹, émerge « la tentation d'une rupture » qui « empêche que la perception et la conduite se referment sur elles-mêmes »¹². Cet effort de distanciation, que Dumont nomme *stylisation*, vient à se condenser en une culture seconde, c'est-à-dire, en des *objets culturels* qui, ensemble, tissent le sens qu'accordent les hommes à leur expérience commune. La culture, pour Dumont, est donc mémoire et distance; elle rassemble les traces de sa « communauté historique » et tente à la fois de s'en éloigner afin de pouvoir « naître à un autre monde, à un autre moi »¹³ dont le sens est rendu explicite¹⁴.

Or, il semble que la culture n'émane pas uniquement d'une volonté de représenter ce qui est mais elle doit aussi se concevoir comme un désir de projeter cette mémoire dans le futur et d'orienter ainsi ce qui est à venir. La culture n'est pas qu'une trace du passé et le résultat d'une *stylisation* opérée par la conscience mais

¹¹ DUMONT, *op. cit.*, p. 72.

¹² *Ibid.*, p. 84.

¹³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴ En ce sens, la théorie dumontienne de la culture rejoint la conception humaniste à la différence qu'ici la symbolisation s'effectue par l'intervention de la conscience du sujet et non d'un quelconque rapport au temps (figé ou dynamique).

elle est *aussi* une cristallisation des aspirations qu'une collectivité se donne à penser. C'est dans cette mesure que le concept de structuration à la base de la théorie de l'action de Giddens complète, comme cela était annoncé plus haut, la réflexion dumontienne. L'agent humain, partie prenante de la structure culturelle, provoque sa restructuration en étant motivé — consciemment ou non — par des besoins à remplir, un idéal à atteindre. Alors que l'action, chez Dumont, est le mode d'intégration de la connaissance (dont le mouvement est contraire à celui de la stylisation) et consiste à réduire, à fragmenter le réel¹⁵, elle doit ici être perçue comme ce qui prolonge le travail de stylisation et permet d'appréhender la culture dans une temporalité continue et totale.

Sélectionner des discours qui parlent de la culture revient donc, dans un procédé métonymique, à choisir des textes dont le propos concerne des objets culturels qui résultent d'une *stylisation* mais qui en plus portent, davantage que la mémoire, le principe d'une action à venir. Ainsi, le discours culturel constitue une seconde distance qui examine les conceptions et les orientations du monde insufflées à la collectivité par les objets culturels. En ce sens, l'intérêt du discours culturel réside en ce que ce type de discours rend explicite la direction de l'action soutenue par un objet culturel en exposant (le plus souvent) la nécessité d'une réorientation. Et c'est l'expression de cette nécessité qu'il s'agit de saisir pour comprendre l'évolution culturelle d'une société. Dans l'essai littéraire, l'instance directrice — le JE énonciateur — étant clairement établie, il est possible d'examiner l'articulation de cette évolution en investissant l'espace entre cette instance et l'objet culturel et en analysant ce qui s'y joue.

¹⁵ *Ibid.*, p. 111-119.

L'ESSAI LITTÉRAIRE COMME LITTÉRATURE-DISTANCE

Le choix du genre qu'est l'essai, loin de ne servir qu'à découper l'espace littéraire, apparaît en effet indiqué par le rapport qu'il entretient avec l'objet de son discours. Ce ne sera pas l'occasion ici de soupeser les vices et les vertus du genre ou de l'essayistique, cette « spécialité québécoise »¹ qui a vu le jour dans les années 1970, mais de montrer comment, malgré les difficultés et les réticences qu'a eues la critique à proposer une définition de l'essai, celui-ci se pose essentiellement comme un genre *objectalisant* qui permet d'examiner notre expérience de la culture et la continuelle redéfinition que nous en proposons.

Ainsi que l'a souligné Jean Marcel, on aurait tort de considérer les genres comme des réalités en soi, ceux-ci n'étant en fait — et il en va de même de toute théorie d'ailleurs, générique ou autre — « qu'une orientation (un sens) que nous conférons à certains segments du réel tel que nous avons pu l'observer et que nous formons le projet de 'comprendre' »². Il n'en demeure pas moins que la situation historique et culturelle dans laquelle nous sommes aura cristallisé un type de discours que nous nommons *essai* et qu'il convient de — tenter de — circonscrire les éléments permettant de reconnaître cette pratique littéraire singulière. Longtemps associé à la prose d'idées, cette catégorie restante de la littérature qui accueille aussi bien le récit historique, les mémoires, le manifeste, la chronique que l'étude — tout ce qui en somme ne peut être chapeauté par le terme *fiction* —, l'essai est devenu au cours des deux dernières décennies l'objet d'un certain rattrapage théorique qui aura eu pour principal résultat de le « rapatrier » au sein même du littéraire et de le lire non plus

¹ Jean MARCEL, « Constantes et ruptures en recherche littéraire : le cas d'*Études littéraires* », *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 195.

² *Idem.*, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 341.

comme une simple écriture de contenu mais bien « comme forme »³. Pourtant, cette forme demeure encore aujourd'hui problématique puisque la critique ne parvient à la définir qu'en empruntant une dialectique négative : l'essai est par ce qu'il n'est pas. Ni totalement fiction, ni exclusivement pensée (ou *nonfiction* comme le veut l'appellation anglo-saxonne), l'essai trouve dans le brouillage de cette dichotomie, qui traditionnellement fonde les catégories littéraires, sa particularité — et la pierre d'achoppement de sa définition.

René Audet, alors qu'il cherche à cerner les différentes présences de la fiction dans l'essai, note pertinemment que les principales thèses visant à définir l'essai littéraire lui refusent d'entrée de jeu un caractère fictionnel pour le lui reconnaître ensuite⁴. Robert Vigneault, par exemple, en définissant l'essai comme « un discours argumenté d'un SUJET énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage », suggère que le propos de l'essai est fondamentalement référentiel. En effet, le « vécu » se rattache pour le critique à « la vie pensée de l'homme » qui, bien qu'elle demeure une abstraction comparativement aux *actions* humaines, ne comporte pas moins une 'indication de réalité'. Or, la médiation langagière nécessaire à cette *appropriation du vécu* insère dans l'essai un mécanisme de fictionnalisation puisque, insiste Vigneault, elle s'opère non pas par un JE hors texte mais bien par un « *JE de l'écriture* », instance « fictive » d'une individualité à même « d'inventer littérairement » cette « vie pensée ». Ce qui l'amènera à affirmer que « l'essai relève à sa manière de la *fiction* »⁵. En ce sens, Vigneault seconde la réorientation que fournissait Jean Marcel de sa propre définition de l'essai pour lui accorder une part de fiction, mais bien limitée à l'espace énonciatif.

³ Souhails que formulait déjà François Ricard en 1977, à la suite de Lukács, dans « L'essai », *Études françaises* (La littérature québécoise contemporaine, 1960-1977), vol. 13, nos 3-4, Octobre 1977, p. 365-381. (Voir p. 368 et 369.)

⁴ René AUDET, « La fiction à l'essai » (<http://www.fabula.org/forum/colloque99/215.php>) (1999)

⁵ Robert VIGNEAULT, *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 21-23. Je souligne.

Chez Marcel, la reconnaissance de la fiction dans le mode d'énonciation de l'essai vient bouleverser ses réflexions théoriques antérieures. Initialement⁶, Marcel établissait que « l'essai résulte de la combinaison, en texte, de quatre éléments formels constituant son code : 1) un *JE* non métaphorique, générateur 2) d'un discours *enthymématique* 3) de nature lyrique 4) ayant pour objet un *corpus culturel* ». L'élément fondamental de cette définition de l'essai, qui distinguerait ce genre du récit ou de la poésie, est la position énonciative : celle d'un *JE* non métaphorique que Jean Marcel associe à « *l'auteur implicite* » du texte et qui suppose de fait une absence de fictionnalisation. Mais s'appuyant sur la notion de « pacte » avec le lecteur proposée par Philippe Lejeune, pacte qui institue l'illusion d'une coïncidence parfaite entre l'auteur et l'énonciateur en camouflant la présence de l'imaginaire pourtant inhérente au discours à la première personne, le critique n'hésite pas à poser ensuite que le *JE* de l'essai « n'est pas moins 'construit' et 'fictionnel' que le *JE* générateur du récit romanesque — seulement, il l'est *autrement* [...] »⁷ : par le jeu d'une identification entre le *JE* linguistique et l'auteur implicite. Mais l'adverbe choisi par Jean Marcel pour caractériser la fictionnalité de l'essai — nécessairement rattachée à un *JE*, quel qu'il soit — ne peut pas être plus flou. Cette fictionnalité particulière se situe-t-elle dans l'acte d'énonciation, c'est-à-dire, dans l'inévitable imperfection de l'identité entre le *JE* linguistique et l'auteur implicite ? Ou, à l'opposé, se trouverait-elle dans l'acte de lecture par lequel se construirait un rapprochement entre un *JE* du texte *purement fictif* et l'auteur implicite alors que s'accumulent les traces d'une expérience du monde reconnaissable (les revendications de Vadeboncoeur le syndicaliste, le métissage culturel de Régine Robin, etc.). Quoi qu'il en soit, la part fictive de l'essai associée à un *JE* générateur étant admise, les frontières génériques se font de plus en plus poreuses, « plus rien ne distinguant

⁶ Il est question ici de sa première définition *synthétique* qu'on peut trouver dans un texte rédigé en 1980, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron » (*op. cit.*). Les définitions qu'il fournissait depuis 1972 ne présentaient que deux ou trois des éléments qui y sont mentionnés.

⁷ MARCEL, *op. cit.*, p. 342.

essentiellement désormais le JE de l'essai du JE du récit »⁸. Devant ce constat, Jean Marcel remplace le « JE non métaphorique » de l'essai par un simple « JE générateur de discours »⁹ et fait reposer sur les trois autres éléments (le corpus culturel, l'enthymème et le lyrisme) la distinction entre essai et tout autre discours écrit au JE.

Or, le « corpus culturel », qui semble devenir maintenant l'élément central de la définition, ne recèle pas moins d'ambiguïté. Jean Marcel reste assez évasif quant à sa définition qui tient essentiellement en une énumération illustrative : « le *corpus culturel* est à entendre dans son sens le plus large : citation, anecdote, œuvre d'art, faits d'histoire, paysage, etc. »¹⁰. De plus, sa pertinence prête le flanc à certaines contestations¹¹ puisque — comme l'a montré André Belleau dans sa « Petite essayistique » avec sa manière de présenter comme une « banalité » ces éléments qui s'avèrent en fait le fondement d'une lumineuse réflexion théorique — le traitement des signes sociaux n'est pas l'apanage de l'essai. « Un écrivain est toujours d'abord et avant tout un réécrivain », rappelle-t-il justement¹². Mais le problème du « corpus culturel », en tant que critère fondamental de l'essai, ne tient pas tant à sa définition équivoque ou à son faible pouvoir discriminant qu'à la forme de discours qu'un tel critère appelle. Le « corpus culturel » étant, toujours selon Jean Marcel, un *objet* autour duquel s'articule le discours¹³, il ne peut que solliciter un « discours réflexif »

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 343.

¹⁰ *Ibid.*, p. 341.

¹¹ Voir François DUMONT, « La théorisation de l'essai au Québec », dans MÉLANÇON, Joseph (dir.) *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 331-356, p. 340.

¹² André BELLEAU, « Petite essayistique », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 85-89, p. 85.

¹³ Marcel dira aussi de cet objet qu'il n'est que « le prétexte et l'occasion » pour faire du JE l'« *objet réel* » du discours. Cette affirmation s'avère problématique puisque dans ce même texte où il se penche sur des essais de Jacques Ferron, il montre bien que l'essai n'est pas que l'écriture d'une subjectivité. Le premier chapitre de « L'Appendice aux *Confitures de coings* » s'élabore à partir de l'ouvrage qui le précède et du contexte politique de 1970. « Les Salicaires » se rattache au suicide de Claude Gauvreau qui permet des réflexions sur la pratique littéraire de Ferron certes mais aussi sur le rôle du médecin et l'héritage québécois. Et puis, dans *Gaspé-Mattempa*, le dernier essai de Ferron, malgré la place importante qu'occupe une subjectivité qui se dédouble, le cœur du discours se trouve

— Vigneault parlera d'un « discours argumenté » —, ou plus précisément, une forme d'écriture qui démontre un arrêt de la pensée sur l'objet en question pour l'examiner à fond et élaborer un système d'*idées* qui puisse en rendre compte et le critiquer le cas échéant. L'essai, par son « corpus culturel », tendrait donc vers les discours du savoir puisqu'il en serait un mode de connaissance.

Toutefois — et c'est là l'idée centrale des principales théories de l'essai —, le caractère « réflexif » de ce genre n'est pas librement accepté. Nécessairement, dans l'essai se déploie une pensée mais celle-ci, cherchant moins à dire *la vérité du monde tel qu'il est* qu'à demeurer à l'affût de son mouvement et de ce qu'il imprime sur elle, ne saurait atteindre du système ni la totalité ni la cohérence. L'exhaustivité, si l'on suit Musil, aurait implicitement pour l'essayiste une valeur négative parce qu'elle entraînerait la fixité de la pensée :

un essai, dans la succession de ses paragraphes, considère de nombreux aspects d'un objet sans vouloir le saisir dans son ensemble (car un objet saisi dans son ensemble en perd d'un coup son étendue et se change en concept).¹⁴

Sur le plan de l'argumentation, de même, l'essai se distingue du discours savant en trouvant un autre mode de cohérence : « sa démarche [...] est méthodiquement non méthodique »¹⁵ et ne semblerait pouvoir mener qu'à une pensée imparfaite, « inachevée »¹⁶, faite essentiellement de digressions. À la suite de Barthes, qui reprend pour le compte de l'essai le concept aristotélicien d'enthymème, Marcel et Vigneault insistent, pour caractériser le discours essayistique, sur l'adjonction, d'une part, de la logique rigoureuse fondée sur des preuves données avant toute invention et,

bel et bien dans cet objet qu'est la Gaspésie et l'habitation du monde qu'elle permet. Bref, si l'objet du discours qu'est le corpus culturel est le « prétexte » pour effectuer un « retour au JE » et qu'il permet ainsi de se voir dans le monde, il permet assurément plus que tout de voir plus loin que soi.

¹⁴ Robert MUSIL, *L'Homme sans qualités* (trad. fr. de P. Jaccottet) (t. I, [1930-1933]), Paris, Seuil, 1961, p. 301. Cet ouvrage interroge lui-même les frontières génériques, oscillant entre fiction et discours philosophique, de même que le caractère déterminé de la réflexion, l'ouvrage restant inachevé.

¹⁵ Theodor ADORNO, *Notes sur la littérature* (traduit de l'allemand par Sibylle Muller), Paris, Flammarion, 1984, p. 17. (« L'essai comme forme », p. 5-29.)

¹⁶ Joseph BONENFANT, « La pensée inachevée de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, no 1, Avril 1972, p. 15-21.

d'autre part, de ce qui sert de liant à ces passages démonstratifs, les « preuves intrinsèques »¹⁷. Chez Aristote, il s'agit là de tout ce qui dépend de l'orateur [auteur], c'est-à-dire l'ensemble des partis pris du sujet énonciateur et des procédés rhétoriques qui cherchent davantage à remporter l'adhésion du lecteur qu'à prouver la vérité de la démonstration. Cette adjonction résulte donc en une pensée erratique qui ne peut, forcément, être caractérisée de « savante », l'insertion d'éléments subjectifs dans le discours faisant sans cesse ricocher la progression du raisonnement. D'ailleurs, lorsque les théoriciens font état de la pensée mise de l'avant par l'essai, c'est pour vite la rattacher à la subjectivité qui l'émet, à une présence, cause principale de la *dé-linéarité* du discours. Pour bon nombre de critiques et d'essayistes depuis Montaigne, les essais ont pour tout dénominateur commun de se faire « l'expression d'un moi pensant ». Et encore, pour Good, qui détaille en quelque sorte cette définition fort générale, l'essai — ne pouvant être défini en tant que tel — doit être considéré au mieux comme : « *[the] counterpoint of image and idea, aesthetic and thought, as well as continuing refusal of ideological system in favor of the unique 'constellation' of subject and object, self and mind* »¹⁸. Le processus cognitif de l'essai semble donc inéluctablement infléchi par un point de vue, partiel et partial, qui remodèle le réel dans le discours. André Belleau a su d'ailleurs mieux que quiconque faire état de la subtile transformation inhérente à la (re)présentation du réel en formant le syntagme « fiction *idéelle* » par lequel la fonction métaphorique du discours au JE s'affiche en tant que principal outil de recherche.

C'est dire que les critères fournis par les théories de l'essai ne sont opératoires que dans la mesure où ils laissent entrevoir leur potentielle contamination. L'essai, en constante tension entre subjectivité et objectivité, fictif et réel, imagination et

¹⁷ La rhétorique aristotélicienne fait état de cette adjonction mais dans la mesure où elle fonde *l'invention*. Dans l'essai, il s'agit de l'association de deux modes explicatifs antithétiques qui peuvent le plus souvent se repérer dans des passages distincts : démonstratif/objectif et interprétatif/subjectif.

¹⁸ Graham GOOD, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, London et New York, Routledge, 1988, p. 24.

raisonnement, est une sorte de carrefour littéraire, un « genre intermédiaire »¹⁹, un « entre-deux énigmatique »²⁰, et ne peut de ce fait résolument intégrer les catégories génériques établies. S'il est un aspect où se rencontrent les théoriciens du genre, c'est en effet par leur surenchère de précautions définitionnelles. L'essai, tour à tour qualifié de « texte inclassable »²¹, de « genre [presque] transversal »²², d'« anti-genre »²³, et même de « non-genre »²⁴, oblige à développer une vision atopique de la généricité voire du littéraire. Il est donc juste de dire que l'essai, par son hybridité, a « provoqu[é] un 'effondrement généralisé' des économies du texte rhétoriquement codé »²⁵ et a, de ce point de vue, exploité mieux que tout autre genre une des tendances de la post-modernité qui est de brouiller les signes et les 'hiérarchies', jusqu'à en devenir inconnaissable, insaisissable.

Mais pour l'heure, la forme de la thèse ayant ses exigences, il convient de fournir une définition positive de l'essai. À l'instar de plusieurs critiques, il convient de s'appuyer sur la définition mise de l'avant par Jean Marcel. Si ce choix s'impose, ce n'est pas qu'on soit « démuni au moment de justifier la cohérence du genre

¹⁹ Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 240-241.

²⁰ Pierre GLAUDES et Jean-François LOUETTE, *L'Essai*, Paris, Hachette supérieur (coll. « Contours littéraires »), 1999, p. 7. L'entre-deux dont il est question ici a trait à la forme de l'essai. R. LANE-KAUFFMANN complique à l'envi la définition de l'essai en tentant de cerner la place incertaine de cette écriture au sein des différentes disciplines savantes : « L'essai est un mode de pensée situé entre la philosophie et la littérature, l'art et la science, qui maintient les antinomies de l'imagination et de la raison [...] ce caractère *antinomique* [...] fait de l'essai la forme d'écriture la plus propice à la recherche interdisciplinaire contemporaine » (« La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode », *Diogène*, no 143, juillet-septembre 1988, p. 68-93, p. 70).

²¹ Réda BENSMAÏA, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Gunter Narr, Verlag, 1986, p. 130.

²² AUDET, *op. cit.*

²³ Edouard MOROT-SIR, « L'essai, ou l'anti-genre dans la littérature du XX^{ème} siècle », *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, « The French Essay, actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril, 1981, p. 118-132. (Cité par Irène LANGLET, *Les théories de l'essai littéraires dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone. Synthèse et enjeux*, Thèse de doctorat, Université de Rennes 2, Haute Bretagne, 1995, p. 160.)

²⁴ John SNYDER, *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1991, (s.p.). (Cité par LANGLET, *op. cit.*, p. 160.)

²⁵ BENSMAÏA, *op. cit.*

[étudié] », comme le suppose François Dumont des critiques qui l'utilisent²⁶, mais parce que, malgré les objections qu'elle soulève, elle pose les jalons pour préciser ce qui fait la spécificité de l'essai.

Avant toutefois de poursuivre cette réflexion, soulignons une chose. Si les éléments définitionnels mis de l'avant par Jean Marcel (le *JE énonciateur*, qu'il soit « non métaphorique » ou autre, de même que le *corpus culturel*) ont inspiré tant de réserves, c'est que la définition proposée appelle une compréhension *sérielle* du genre. Se présentant comme une énumération de caractéristiques, elle sous-tend que chaque élément formel doit nécessairement être représentatif de l'essai et exclure par lui-même tout recoupement générique. Pourtant, certains essais marquants invitent à aborder la théorie de l'essai différemment. Pensons, par exemple, à des pages de Belleau sur la situation linguistique et politique du Québec nées du souvenir d'une rencontre ou d'une lecture, ou encore, à celles de Vadeboncoeur où, à la lumière d'une certaine expérience de la société québécoise, le JE de l'essai incite cette dernière à franchir « la ligne du risque » pour qu'elle devienne plus présente à elle-même. On doit convenir alors non seulement de l'égalité des rôles que jouent la voix énonciatrice et le référent culturel dans la structuration du discours essayistique mais aussi de l'importance de leur intrication, l'une et l'autre s'alimentant pour intensifier le pouvoir évocateur du texte et montrer la justesse de l'analyse qui s'y déploie. Si le JE énonciateur et le corpus culturel sont, en tant que critères formels de l'essai, individuellement contestables, force est de constater que l'essai littéraire prend véritablement forme dans la relation qui se tisse entre eux. D'ailleurs, s'il fallait fournir une nouvelle définition de l'essai à partir de celle de Jean Marcel, elle se formulerait simplement ainsi : l'essai est l'écriture d'une *relation particulière* entre un JE du discours et un objet culturel. Car le propre de l'essai ne tient-il pas à *l'explication du monde* que provoque leur association (au sens où l'origine latine *explicare* signifie « déplier »)? La voix énonciatrice de l'essai a pour fonction

²⁶ DUMONT, *op. cit.*, p. 338.

d'engendrer un retour du monde à lui-même tout en en déployant le(s) sens. Elle est l'incarnation textuelle d'une conscience qui s'approche du déjà-là dans l'espoir de le saisir et le déchiffrer, le comprendre et le réexposer. Il faut insister ici sur l'idée de réexposition, de re-présentation. Il n'est pas question, dans l'essai, d'une révélation, d'une exposition première puisque le monde sur lequel il se penche existe et s'expose préalablement au discours (à la différence de la fiction où s'expose originalement et originellement un monde construit autour de médiations symboliques). Plutôt, la présence énonciatrice y a pour fonction de *montrer* ce qui est déjà à partir d'un point de vue particulier, d'une perception intime. C'est-à-dire qu'elle doit, d'une part, *mieux faire voir* ce déjà-là, le débroussailler, trouver l'essentiel, circonscrire ce qui doit être vu, pour pouvoir en dégager un sens. Et, de façon concomitante, elle doit aussi *faire mieux voir* : orienter certes le regard porté sur ce monde, mais aussi en favoriser l'acuité. Ce monde, non plus *milieu* mais *objet* pour le JE de l'essai, doit dorénavant être appréhendé comme étant hors de soi; une nécessaire distance doit être entretenue.

On doit se garder toutefois de confondre cette distance qui caractérise la nature — et la fonction — *objectalisante* de l'essai avec l'objectivité, et associer par le fait même l'essai à l'étude. S'il est loisible de croire, comme le laisse présumer le titre de plusieurs ouvrages savants, que leur champ se chevauchent puisqu'on trouve chez l'un et chez l'autre un métadiscours, il faut reconnaître que leurs procédés sont antithétiques²⁷. L'étude, comme l'essai, tente de *comprendre*, mais contrairement au genre qui fondamentalement « cherche »²⁸, l'étude observe. Son travail consiste à organiser des preuves explicites en vue de vérifier une hypothèse ou de répondre à

²⁷ Laurent Mailhot, pour sa part, distingue ces deux pratiques par leur position dans ce qui semble être une hiérarchie des genres. Dans un commentaire sur *Une littérature qui se fait* de Gilles Marcotte, l'essai se présente comme un *au-delà* de l'étude. Parce que l'ouvrage de Marcotte embrasse large, parce qu'il « s'interrog[e] sur l'exil, la solitude, le vertige [...] », il « dépasse la critique littéraire ». (« L'âge de l'essai », *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, p. 221.)

²⁸ Voir ceux qui, au Québec, auront le mieux développé cette perspective montanienne pour la théorisation de l'essai : BELLEAU, *op. cit.*, p. 89; MAILHOT, *op. cit.*, p. 216.

une problématique. Elle émane d'un désir de créer de l'ordre, *un* ordre, de « dénoue[r] la crise de l'écriture »²⁹ pour que s'impose un savoir raisonné. Elle procède par analyse, décomposant son objet pour en examiner les constituantes. La progression du discours critique suppose une incursion lente et rectiligne au cœur de l'objet à l'étude où chaque avancée, avec le lot de découvertes qu'elle amène, oblige à un arrêt le temps d'interpréter ce qui est nouvellement perçu.

Mais par « interpréter » il ne s'agit pas ici de l'insertion d'une conscience, d'une subjectivité, parmi les faits objectifs qui leur accorderait un sens qui lui est propre. L'étude obligeant l'effacement le plus complet de toute présence énonciatrice, l'interprétation y établit un sens plutôt par le biais de la reconstruction logique, par un tissage de déductions et d'inductions. Ainsi, l'objectivité caractéristique de l'étude se décèle par un raisonnement cartésien donnant naissance à un discours clos, dense, dans lequel chaque étape de l'argumentation est imbriquée dans la précédente. Bref, l'objectivité de l'étude est identifiable par un système de pensée qui laisse transparaître son principe : extérieur voire étranger au discours de l'étude, l'objet n'est pas *gardé à distance* mais bien *isolé* de toute subjectivité. Il peut certes être disséqué mais jamais interrogé : dans l'étude, nul dialogue possible, l'objet n'ayant dans le discours rien contre quoi *rebondir*.

L'essai, au contraire, est une forme implicitement dialogique puisque son discours recèle deux éléments constitutifs entre lesquels s'établit, comme on l'a vu plus haut, une *relation particulière*, qu'il convient maintenant de préciser. Le postulat est le suivant : entre le JE énonciateur et l'objet culturel s'établit une tension, une force d'attraction-répulsion qui engendre et entretient le discours. Car qu'est-ce que le discours essayistique si ce n'est une tentative de compréhension et d'appropriation du culturel? Contrairement à Robert Vigneault qui gomme toute distance entre le sujet énonciateur et l'objet culturel en soutenant que l'essai a pour

²⁹ Fernand OUELLETTE, « Divagations sur l'essai » dans *Les actes retrouvés. Regards d'un poète*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, p. 39. L'essai, au contraire, participerait de cette crise.

fonction d' « interroge[r] et [de] s'approprie[r] le vécu » et que « chez l'essayiste, le réel n'existe que comme expérience »³⁰, on peut soutenir que le culturel, ou le *vécu* — pour reprendre le terme de Vigneault qui est entendu dans sa dimension collective — ne peut être, dans l'essai, qu'*approché*. Une « appropriation du vécu » — ou sa *tentative* — n'est, semble-t-il, que le premier temps de la démarche essayistique. Si en effet celle-ci se limitait à l'écriture de la rencontre d'une conscience — le JE de l'essai — avec le monde, si elle se limitait à l'écriture de cette expérience, l'essai ne devrait-il pas alors être perçu comme une littérature personnelle, à l'instar du journal intime, des mémoires, de l'autobiographie? Or, dans l'essai se trouve évidemment une *expérience du monde* mais, au surplus, ne pourrait-on avancer qu'il s'y trouve un *au-delà de l'expérience* (qu'il soit incompréhension, insatisfaction, doute ou incertitude) qui lance le geste d'écriture? Dès lors, on retourne à un *avant de l'expérience* où le monde n'engage plus la subjectivité à la tête du texte (ou le moins possible puisque nécessairement elle y laisse sa trace); on retourne à un *avant* où l'expérience peut s'effectuer de nouveau, différemment, dans le langage. Si on pouvait pressentir que l'essai se distingue de l'étude par la présence d'un sujet duquel l'objet culturel se distingue (l'étude aspirant à son effacement maximal pour placer l'objet culturel sous un regard transcendant), on doit reconnaître maintenant que, dans l'essai, il y a non seulement présence du sujet mais que sa présence est double dans la mesure où elle évolue sur deux modes, alternativement. Il y a dans un premier temps cette présence qui fait partie intégrante du monde par sa capacité à l'habiter et à orienter dès lors une vision du monde — ce que Vigneault appelle le « vécu » —, et, dans un second temps, celle du sujet énonciateur, étranger à l'expérience immédiate du monde, observant l'objet culturel formé implicitement de cette première 'présence' (*lui-dans-le-monde*), et qui serait à même de l'évaluer, la comprendre, la qualifier, la critiquer et potentiellement la réorienter. Le discours essayistique apparaît donc comme une tentative de cohésion entre ces deux présences,

³⁰ VIGNEAULT, *op. cit.*, p. 21.

non pas au sens où s'entreprendrait leur unification mais au sens où leur rapport au monde deviendrait le même, où l'expérience et l'idéal seraient similaires. S'abolirait par là *l'incompréhension* dont il était question plus haut. Mais, le monde suivant sa perpétuelle évolution, cette présence seconde à la tête du discours essayistique en vient à être confrontée à la tâche de Sisyphe.

C'est dans cette mesure que la distance, ou ce qui était désigné plus haut par une « force d'attraction-répulsion », constitue le fondement du discours essayistique. Le sujet énonciateur de l'essai, sans cesse appelé à dialoguer de lui à lui, à entretenir un discours critique entre ses deux présences, ne peut véritablement appréhender l'objet culturel. Au mieux peut-il s'en approcher, se faire rôdeur, entendre les résonances que ce dernier a sur lui, évaluer celles qu'il peut avoir à son tour sur l'objet culturel et tenter ensuite de créer une adéquation entre les deux.

Mais si l'essai se fonde sur cette impossible cohésion, si son écriture ne met au jour que *l'inadéquation* de l'expérience du monde telle que vécue par le JE énonciateur, pourquoi alors aborder ce genre comme un instrument qui permettrait de comprendre l'évolution culturelle d'une société? Précisons ici que l'essentiel de cette thèse est de retracer comment la culture québécoise a été *vue par* ses témoins privilégiés, comment elle a été interprétée par eux et dès lors, comment elle s'offre à la continuité. Il ne s'agit pas de trouver dans un certain type de discours, l'essai en l'occurrence, un portrait fidèle de la culture à une certaine étape de l'histoire mais bien de voir comment les essayistes font part de leur rencontre avec elle. Car c'est dans la succession de ces rencontres — où se dévoile ce *sentiment d'inadéquation* — que s'articule son évolution alors que la vision du monde qui le suscite appelle une réorientation du réel.

RHÉTORIQUE(S) : LA PRÉHENSION DU DISCOURS

L'inadéquation, la tension dans l'essai entre la description de la réalité et les réflexions qu'expose l'essayiste sur cette dernière installe, comme le notait Jean Terrasse⁴⁴, une dialectique qui non seulement interpelle le lecteur et le prend à témoin, mais lui demande de prendre position, l'invite à seconder sa vision des choses. Car c'est en obtenant l'adhésion du lecteur et, dans le même temps, de la collectivité, que l'essayiste, par son discours, peut exercer un pouvoir politique au sens aristotélicien du terme : faire en sorte que l'auditeur/le lecteur partage ses opinions sur la vie sociétale et que soient adoptés des discours et des comportements qui orienteront le monde à l'avenir. C'est donc en agissant sur le lecteur par la force du dire que l'essayiste peut espérer établir une réconciliation entre le réel et la vision qu'il en a.

La force illocutoire du discours ne constitue toutefois pas la principale ressource de l'essai comme c'est le cas par exemple du pamphlet, de la polémique. L'essai adopte, pour toute forme de coercition, une persuasion douce qui infiltre la pensée de l'autre plus qu'elle ne l'affronte, apparentant ainsi le genre au dialogue. La polémique, au contraire, bien qu'elle s'adresse à un auditoire, n'en attend pas de réponse. L'essai tente de clarifier une question, de comprendre et de faire comprendre; la polémique, considérant le discours comme un espace pugilistique, cherche à l'emporter sur un adversaire imaginé. Cette distinction ne tient peut-être qu'à une question de degré mais elle indique du reste une façon d'envisager le monde puisque l'écrivain estime ce mode d'action le plus susceptible de produire l'effet désiré. Dans l'essai, la « persuasion douce » ne se résume pas non plus à une argumentation « philosophique » qui contraint le jugement par la démonstration de la vérité, mais tient plutôt, puisque l'essai demeure après tout un discours doxologique, en l'intégration d'un point de vue à un ensemble de faits triés sur le volet et en sa

⁴⁴ Jean TERRASSE, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, PUQ, 1977, p. 127-129.

présentation selon un certain mode d'argumentation, qui « permet[tent] des manœuvres de véridiction »⁴⁵. L'action sur le lecteur, dans le discours essayistique se trouve donc dans l'association d'une certaine force illocutoire à une contrainte par la preuve. Affirmer avec assurance tout en démontrant avec habileté arrache un point de vue de l'arbitraire, le sanctionne et le consacre. L'essayiste, se saisissant de l'espace discursif, le faisant totalement sien en y détruisant progressivement toute opposition à sa propre vision du monde — plutôt qu'en la niant d'emblée —, rend de fait son point de vue conforme au réel.

Si cette étude s'intéresse aux idées mises de l'avant par les essayistes, elle sera tout particulièrement sensible aux modes d'argumentation que ceux-ci privilégient dans le but d'infléchir le jugement du lecteur. L'approche théorique relèvera donc d'une double affiliation. Puisque l'enjeu est de saisir le rapport qu'entretient l'essayiste à sa culture, à ce qui le situe dans le monde, la méthode d'analyse sera fortement orientée vers une sociocritique telle que la définissait Belleau alors qu'il prend pour modèles les Goldmann, Lukács, Adorno : une méthode d'analyse qui puisse « rapporter les systèmes observés dans les œuvres au discours social ambiant, ou aux idéologies, ou à l'institution littéraire, ou encore à la structure de la société, à la position d'un groupe, d'une classe, à la situation économique, etc. »⁴⁶. Les « systèmes » auxquels renvoie Belleau dans cet essai tiennent à la dynamique qui s'installe entre les personnages de fiction de même qu'entre eux et le contexte où ils évoluent. Or, dans l'essai, comme il l'écrit ailleurs, les idées et les événements du réel sont entraînés par la pensée dans un mouvement qui les fait « se condui[re] [...] tels des personnages de fiction et [nourrir] entre eux des rapports amoureux, de haine, d'opposition, d'aide, etc. Il se produit une réelle dramatisation du monde culturel et

⁴⁵ Marc ANGENOT, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1995, p. 34.

⁴⁶ André BELLEAU, « La sociocritique et la littérature québécoise », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984, p. 158-165, p. 158.

[il est à parier] qu'à la fin, il existe des idées gagnantes et des idées perdantes »⁴⁷. Dans cette perspective, on sera attentif au choix des 'actants' dans l'essai — les idées, les événements sociohistoriques interrogés, critiqués —, choix qui révèle ce qui forme, pour chaque essayiste du corpus, le cadre du champ culturel. Mais au-delà de ce repérage, il s'agira de voir comment, d'une part, le « système » — qui sous-entend un certain équilibre — se transforme en rapports de force et comment, d'autre part, ceux-ci structurent dans l'œuvre de chaque essayiste ce qui pourrait être vu comme l'intérieur du champ culturel. Comment une idée parvient-elle à 'triompher'? Où se situe le pouvoir argumentatif de l'essayiste? Pourquoi choisir d'écrire sur la culture de telle façon? Ce sont là autant de questions qui permettront de cerner la lecture que réalise chaque essayiste du contexte socioculturel et, par la critique qu'il en fait, à entrevoir sa vision de la culture. L'articulation du discours persuasif de même que la voix qui s'y inscrit sont autant de codes sociaux à décrypter et ils s'avèrent aussi — et peut-être davantage — révélateurs de la vision de l'essayiste que son propos comme tel.

La sociocritique dans ce travail sera donc fondée sur une analyse rhétorique. La rhétorique dont il est question ici est celle qui apparaît en Europe au cours des années 1960 dans la foulée de la « nouvelle critique » et qui remplace dans le champ littéraire presque totalement l'ancienne rhétorique, celle d'Aristote et de l'Ancien Régime. Sa fonction n'est pas poétique, au sens où elle servirait à produire des discours, mais herméneutique en ce qu'elle permet de les interpréter et de les comprendre. Elle aborde le texte en demandant en quoi il est persuasif puis procède à la décomposition des mécanismes argumentatifs et oratoires. Ceci dit, l'analyse rhétorique se rattache à la tradition aristotélicienne dans la mesure où elle permet de reconstituer les choix rhétoriques *antérieurs* au texte et qui fondent « l'art de la persuasion » : 1) les présupposés, les partis pris que soutient l'essayiste et qui

⁴⁷ André BELLEAU, « Petite essayistique », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 85-89, p. 86.

orientent sa lecture du monde, puis 2) le but (judiciaire, délibératif, épideictique) que vise sa prise de parole et qui détermine son argumentation (choix des figures et des passions). Pourquoi l'essayiste écrit-il sur ce sujet? Est-ce à dire que sa compréhension de tel événement ne répond pas à la vérité généralement acceptée? Est-ce simplement qu'il n'en tire pas les mêmes conclusions que ses concitoyens? La rhétorique, comme le souligne Michel Meyer, commence là où se présente une possibilité de négation ou de dénégation⁴⁸. Toute lecture, qu'elle soit textuelle, sociale ou culturelle, dépend d'un acte d'interprétation, relève d'un point de vue qui peut être, par sa nature même, source de litige et c'est à gommer ce *potentiel de litige* que s'affaire la rhétorique. Le P. Lamy écrivait d'ailleurs que « tout le secret de la Rhétorique dont la fin est de persuader, consiste à faire paraître les choses telles qu'elles nous paraissent »⁴⁹. Ce n'est pas en effet en respectant le strict niveau factuel — de l'histoire, du social, etc. — que s'amorce la démarche de persuasion, mais en *qualifiant*, en *catégorisant* les choses, en les montrant « telles qu'elles nous paraissent ». Partant de la reconnaissance de ce qu'on pourrait appeler cette *discrimination initiale*, l'analyse rhétorique retrace le traitement dialectique du litigieux et examine comment on en vient à présenter comme unique vérité — ou solution — ce qui, dans les faits, demeure dans l'ordre du possible, de la pluralité ou de l'interrogativité⁵⁰.

Pour analyser ce deuxième plan du discours argumentatif, la méthode adoptée ne pourra s'aligner totalement aux principales perspectives critiques en rhétorique.

⁴⁸ Michel MEYER, « Introduction », dans ARISTOTE, *Rhétorique*, [Paris], Livre de poche, « Classiques de la philosophie », 1991, p. 48.

⁴⁹ LAMY, Bernard (P.), *La Rhétorique ou l'art de parler*, 4^e édition, 1699, Sussex Reprints (French Series, Number One), Brighton, 1969, p. 88.

⁵⁰ Peut-être est-ce ce qu'entendait Olivier Reboul lorsqu'il présentait la fonction (presque civilisatrice) de la rhétorique : « Dans un monde sans évidence, sans démonstration, sans prévision certaine, dans notre monde humain, la rhétorique a pour rôle, en défendant telle ou telle cause, d'éclairer celui qui doit trancher. Elle contribue, là où nulle solution n'est écrite d'avance, à inventer une solution. Et elle le fait en instaurant un débat contradictoire, que seuls ses 'procédés' rendent possible, qui sans eux tomberait vite dans le tumulte et la violence. La rhétorique a bien une fonction de découverte » (*Introduction à la rhétorique*, (4^{ème} édition), Paris, PUF, 2001, p. 11).

Perelman et Olbrechts-Tyteca, qui ont le mérite d'avoir réhabilité la rhétorique, se sont surtout intéressés à sa dimension fonctionnelle, à l'art d'argumenter, de structurer un texte afin d'exercer un pouvoir sur le hors-texte. À l'opposé pourrait-on dire, Genette et le Groupe μ font de la rhétorique une étude de la littérarité par le biais des figures. Se consacrant essentiellement à « la connaissance des procédés de langage caractéristiques de la littérature »⁵¹, ils font de la rhétorique une pratique sans finalité. Ici, l'analyse réconciliera ces deux positions et pourra porter autant sur les arguments que sur les figures, autant sur l'*inventio* que sur le « style » puisque ces deux aspects remplissent ensemble une même fonction qui est de persuader.

Loin de pratiquer une analyse qui se dissout en un inventaire d'arguments et de figures, il faudra plutôt tenter de trouver ce qui permet de comprendre le discours — puisque c'est là le véritable but de l'analyse rhétorique —, c'est-à-dire ce qui permet d'introduire un certain scepticisme, de questionner le texte, de le mettre à l'épreuve. Il s'agira donc de repérer un *trait rhétorique* caractéristique de l'écriture de chaque essayiste qui constitue l'efficacité du discours et qui aide, comme l'écrivait Goldmann, à « trouver la *cohérence entière* de l'œuvre »⁵². L'analyse pourra s'élaborer en fonction de l'un ou l'autre des trois axes de la rhétorique (*ethos*, *logos*, *pathos*) en procédant à l'étude de la *persona* du JE, de la prédilection pour un type d'articulation logique ou pour certaines figures de pensée⁵³, pour un ton, pour une logique passionnelle⁵⁴, etc.

⁵¹ *Rhétorique générale*, Groupe μ , Larousse, 1970, p. 25.

⁵² Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1997 [1959], p. 22.

⁵³ L'analyse portera sur les figures de pensée (comme l'allégorie, l'ironie et les différentes figures d'argument) plutôt que sur les figures de mot, de sens ou de construction parce qu'elles concernent, contrairement à ces dernières, les rapports entre les idées ou les rapports entre le discours et son référent. Autrement dit, suivant Reboul (*op. cit.*, p. 136), « elles prétendent dire le vrai ».

⁵⁴ Le ton et la logique passionnelle constituent à mon sens l'essentiel du *pathos* dans les textes. Le ton, on le conçoit aisément, agit directement sur l'acte de lecture, et se détecte dès cette première étape de la réception. Mesurer la force de la logique passionnelle, par contre, nécessite un acte d'interprétation, une certaine déconstruction du raisonnement puisque les passions agissent lors de « l'ajustement des principes aux conséquences » et dominent ainsi le *logos*. Selon Michel Meyer, la logique passionnelle opère à deux niveaux : celui des principes et celui des conséquences. Les principes : on refuse de tirer

Ce trait permettra de remonter à la source de l'argumentation, de retrouver les fondements sur lesquels elle s'établit. Tout texte qui « fonctionne », c'est-à-dire qui réussit à faire passer — et accepter — son message, repose sur un *accord préalable* avec le lecteur. L'essayiste présuppose que l'auditoire auquel il s'adresse a acquis, comme lui, un certain nombre d'informations (faits, définitions, vérités, valeurs, hypothèses, idéaux). De même, puisque tout discours se déploie à partir d'autres discours (qu'ils soient textuels ou, plus largement, sociaux), l'essayiste sait quels modes de communication favorisent — dans telle situation sociohistorique — l'adhésion du lecteur/auditeur. À partir de cet implicite et de ce mode de communication « acceptable », de nouvelles informations peuvent alors être introduites. Le trait rhétorique pourra donc servir à retracer la lecture du social effectuée par chaque essayiste et à saisir un certain *esprit du temps*. En somme, ce trait est l'élément capital, le nœud constitutif du texte qui révèle la vision de la culture de chaque essayiste. Il est ce qui articule le déjà-là établi mais imparfait, à l'avenir potentiel, idéal.

En adjoignant ainsi la sociocritique et la théorie rhétorique, il en résulte une « troisième voie » critique, comme le souhaitait Belleau à la suite de Bakhtine. Elle évite d'une part les pièges du « sociologisme » qui court-circuite le fait littéraire pour uniquement aborder le texte comme une métaphore du social, qui en révélerait la vérité. D'autre part, elle dépasse un formalisme qui astreint l'œuvre à un certain solipsisme. Cette sociocritique fondée sur la rhétorique, loin d'être une concession syncrétiste, est bien une synthèse dialectique qui permet de montrer *l'interaction verbale* entre l'acte de parole individuel et l'horizon social, historique, culturel, qui permet sa réalisation et qui, à son tour, sera informé par lui. Car si la culture se

les conséquences qui s'imposent; les conséquences : partant de la considération de conséquences jugées désirables ou non, on façonne les principes en fonction d'elles. Ces deux types de logique passionnelle « mènent l'un et l'autre à une mise en forme quasi logique des arguments : les principes sont redéfinis et réinterprétés de telle sorte que ce à quoi on veut aboutir ou, au contraire, ce qu'on ne veut pas voir, est rendu possible par là même. » (MEYER, *op. cit.*, p. 59.)

décèle par le travail de réflexion qu'une collectivité opère sur elle-même, elle se repère surtout par ce que cette collectivité *revendique* pour elle-même, et la façon dont elle le fait définit peut-être le mieux le sens de son rapport au monde. Ainsi, les rhétoriques utilisées, rendant perceptibles les différentes visions du monde, deviennent *divisions du monde symbolique*; elles précisent les frontières, les écarts qui distinguent les générations intellectuelles.

GÉNÉRATIONS: RUPTURES OU CONTINUITÉ?

Une longue réflexion pourrait être développée pour rendre compte de la portée heuristique comme de l'aspect aporétique¹ de la notion de génération. Examinons seulement, pour conclure ce chapitre qui ne veut que mettre en place les balises conceptuelles de cette thèse, l'idée de rupture qui est largement perçue comme ce qui fonde la notion de génération et qui serait, tel que le pose José Ortega y Gasset, un des premiers penseurs de la théorie générationnelle², l'élément principal supportant l'évolution historique, sociale, culturelle.

La génération est à l'origine un concept qui veut offrir à la compréhension quelque chose de déterminé et de statique suivant l'idée d'une régulation d'ordre biologique. Elle désigne d'abord, en regard d'une origine, l'ensemble des

¹ La discontinuité qu'exposent les générations est, comme le souligne Foucault, une notion paradoxale « puisqu'elle délimite le champ dont elle est l'effet » (car pour créer la scansion des générations, il faut d'abord reconnaître une tradition), « puisqu'elle permet d'individualiser les domaines, mais qu'on ne peut l'établir que par leur comparaison ». (Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1977 [1969], p. 17.) Que faire de ce constat sinon que le transformer en concession? Certes, les générations sont des produits idéologiques puisque les scansions de l'histoire constituent un usage idéologique répondant à la recherche de systèmes du structuralisme. Mais pour l'heure, c'est là encore, il faut le dire, le mode dominant de la compréhension du monde.

² Le concept de génération, parce qu'il offre « *a dynamic compromise between mass and individuals* » et expose des groupes qui sont autant d'unités de l'histoire, « *is the most important conception in history. It is, so to speak, the pivot responsible for the movement of historical evolution* ». (José ORTEGA Y GASSET, *The modern theme* (trad. de l'esp. par James Cleugh), New York, Harper, 1961 [1931, vers. ori. esp.], p. 15.)

descendants de quelqu'un à chacun des stades de la filiation. Il s'ensuit que le terme sert à qualifier la période de temps qui sépare chacun de ces stades. C'est ainsi, à la manière de la Bible qui aimait à dénombrer les générations, c'est-à-dire par séries de filiations en ligne directe à la suite des patriarches et des rois³, à la manière aussi d'Homère dans l'*Iliade* ou d'Hésiode dans sa *Théogonie*, que s'organise une conception d'une société dans le temps.

Plus restrictivement, se présente un autre sens du concept qui circonscrit — en évitant la notion implicite de filiation, de lien, de succession — un groupe d'individus ayant le même âge. Pour François Ricard qui présente son ouvrage *La Génération lyrique*, il y a par cette dimension du concept quelque chose de « désespérant » puisque c'est là un « caractère élémentaire », une « détermination lourde » sur laquelle « on a peu de prise »⁴ : on peut dénouer de nombreuses appartenances et ainsi se resituer dans le monde, choisir le rôle qu'on jouera par rapport à lui, mais de la date de sa naissance, on ne peut se défaire.

Sur le plan littéraire, cette acception expliquerait les affinités qui font école. « Les hommes nés et grandis approximativement ensemble partagent un certain nombre d'aspirations, de rêves, d'idées et de sentiments », pose Henri Peyre⁵, la naissance semblant une condition nécessaire et suffisante à l'existence d'une communauté de vues. Il y aurait équivalence entre la solidarité d'âge et la solidarité d'études, elle-même à la source d'une solidarité des désirs, d'une parenté intellectuelle, idéologique ou esthétique.

Ces groupes littéraires — ou plus largement sociaux — émergeraient à intervalles d'une vingtaine ou d'une trentaine d'années, la vulgate voulant qu'un siècle en voit naître trois et qu'un moment particulier en abrite trois qui coexistent avec les frontières qu'imposent la démographie et la culture. Cette coexistence de groupes distincts susciterait l'affrontement des générations qui constitue l'un des

³ Voir Henri PEYRE, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin et cie, 1948, p. 46.

⁴ François RICARD, *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

principaux facteurs de changement social puisque chacune, comme l'indiquait Benjamin⁶, se croit détentrice d'une extrême lucidité et se trouve, devant ce que lui offrent ses ascendants immédiats, comme devant un abîme. De pères en fils, la figure du père est l'obstacle à franchir, le lien dont il faut se défaire pour accéder à la nouveauté, à l'inédit.

Si, au cœur des « lois de la société », les positivistes (A. Comte en France, J.S. Mill en Angleterre) ont vu les générations comme un phénomène cyclique à l'instar des âges de la vie au sein d'une famille, c'est dans les années 1920 que sont indiqués d'autres facteurs déterminants de la notion de génération avec les premières formulations théoriques proposées par F. Mentré, K. Mannheim et J. Ortega y Gasset. S'appuyant toujours sur l'idée implicite de rupture, ces auteurs distingueront les générations socioculturelles de l'acception biologique en soulignant d'une part l'importance des événements historico-politiques dans le tissage d'une cohésion générationnelle et en spécifiant d'autre part la dynamique des conflits entre les groupes.

Pour la compréhension du concept, les implications sociologiques, historiques et politiques ont rapidement pris le pas sur les facteurs biologiques. Ainsi, on appartient à une génération « quand on partage des repères semblables de mémoire »⁷, quand on a « vécu intensément les mêmes événements. La génération de la guerre n'est pas celle qui est née en 1920, c'est celle qui a eu vingt ans pendant la guerre »⁸. Cette nuance qu'amène Godbout sur l'importance d'avoir *vécu* un événement trouve un écho chez François Ricard qui, dans le deuxième volet de sa réflexion sur le concept de génération, veut que cette « détermination [aussi] historique » suive « la volonté et le désir des hommes » alors qu'ils sont en présence d'événements marquants, et recouvre « cette part de leur destin que les hommes se

⁶ Walter BENJAMIN, *Œuvres III*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »), 2000. (Entre autres : « Paris, capitale du XIX^{ème} siècle », p. 44-66; « Sur le concept d'histoire », p. 427-443.)

⁷ Fernand DUMONT, *Le sort de la culture*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Typo »), 1995 [1987], p. 74. (Dans « Âges et générations », p. 73-88.)

⁸ Jacques GODBOUT, *L'écran du bonheur (1985-1990)*, Montréal, Boréal (coll. « Boréal compact »), 1991, p. 99.

fabriquent eux-mêmes »⁹. C'est dire que par son intrication aux événements, forcément répartis inégalement sur la ligne du temps, l'idée de génération n'est pas aussi régulée, aussi cyclique, qu'on a bien voulu l'entendre¹⁰.

On se bute d'ailleurs à un tel constat lorsqu'il est question de générations en littérature. Escarpit interroge le caractère cyclique habituellement conféré aux générations en montrant que le renouvellement du corpus d'auteurs n'est pas soutenu, que certaines périodes sont plus florissantes que d'autres, ce qui rejoint le « problème de *l'occurrence continue* » exposé par J. Marias¹¹. Mais surtout, Escarpit met en évidence que les générations littéraires ne sont pas franchement segmentées : un événement historique suffisamment signifiant pour *faire écrire* est souvent signifiant pour des écrivains de tous âges. « Il est fréquent que des générations jeunes comprennent dans leurs rangs un 'pilote' plus âgé qu'elles »¹².

Si Escarpit, pour rendre compte des affinités structurant la population littéraire, préfère la notion d'*équipe*, « plus souple, plus organique » à celle de *génération*, pas suffisamment claire quoique séduisante, et qui insiste trop à son sens sur l'idée de distinction, sur la valeur de rupture entre groupes d'âges, on privilégiera néanmoins dans cette étude la notion de génération qui, avec l'usage, en est venue à dissiper l'attente de frontières nettes entre les groupes. En effet, la notion a progressivement accepté l'idée de réseautage ou plutôt d'intersection d'ensembles néanmoins caractérisables *a priori*, idéologiquement ou esthétiquement¹³.

⁹ RICARD, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Ory et Sirinelli ont d'ailleurs indiqué que certains événements comme la guerre pouvaient jouer un rôle d'« accélérateur de découpage générationnel ». (ORY, Pascal et Jean-François SIRINELLI, *Les intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 77.)

¹¹ Julian MARIAS, *Generations. A historical method*, [s.l.], University of Alabama Press, 1970 [1967], p. 162. (Traduction libre.)

¹² Robert ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF (coll. « Que- sais-je? », n° 777), 1968 [1958], p. 37.

¹³ B. Melançon et P. Popovic (*Saint-Denys Garneau et La Relève*, Saint-Laurent, Fides (coll. « Nouvelles études québécoises »), 1995, p. 7.) notent d'ailleurs que les œuvres débordent souvent du cadre idéologique/esthétique d'une affiliation donnée. On peut avancer sans avoir peur de trop se tromper qu'elles investissent parfois le terrain d'autres groupes proches parents. Voilà pour la situation et l'étendue « réelle » des œuvres dans le champ littéraire. Sur le plan critique et théorique, Lucie Robert note qu'il en va autrement : « Si l'on peut parfois parler de 'génération' en littérature,

Bref, ce qu'on retiendra pour définir une génération est qu'elle se fait d'un certain type d'affinités entre individus en un temps et un lieu donnés, explicable par le contexte historique, social, politique qui suscite une manière identique de concevoir et d'aborder son milieu. Se trouve chez chacune, mieux que dans une tranche démographique, une conscience spécifique, un ensemble d'attitudes différent de celui des autres groupes. Si une génération est souvent identifiable à une tranche démographique (car c'est dans les expériences vécues par celle-ci que se forme celle-là), ce lien n'en est pas un de nécessité. Plutôt, une génération se remarque à ses intentions, à ses actions qui visent à influencer sur le cours des choses.

Si cette conception de la génération fait en sorte que se rend moins sensible (et moins signifiante) la rupture des âges, il n'en reste pas moins qu'elle est conçue presque comme le mode par excellence de la construction de la différence, l'incarnation des tournants — et non des segments — de l'histoire. Mais, tel qu'annoncé en introduction de thèse, présenter trois générations sur la période de quarante ans qui nous occupe, n'est-ce pas forcer la note, n'est-ce pas monumentaliser à tort ce qui ne serait qu'épiphénomènes? La réponse, évidemment, est négative. Cette période, il faut le préciser, comporte une particularité sur le plan générationnel qui trouve sa cause — paradoxalement — dans les âges de la vie.

Fernand Dumont a expliqué comment le changement socioculturel indiqué par l'affrontement des générations est longtemps allé de pair au Québec avec la roue des générations biologiques. Le changement se présentait à intervalles suffisamment longs « pour que l'opposition acquière fermeté et que ses titulaires se démarquent de

c'est dans la mesure où une formation, un environnement, un projet réunissent un ensemble de personnes, le plus souvent du même âge. Quoiqu'elle tende à gommer les divergences et les différences, la notion s'impose à l'occasion pour rendre compte d'une rupture ou d'une mutation historique importante, autrement difficile à saisir. Elle permet de donner un contexte au spontané, à l'intelligence individuelle, à l'initiative personnelle. Si la notion s'impose, c'est, en outre, que ces générations se définissent comme telles. (...) Même si l'unité de cette jeunesse est aussi en grande partie un mythe, elle survit à l'analyse en assumant une rupture qu'elle prétend chaque fois plus radicale. » (« Sociocritique et modernité au Québec », *Études françaises*, 23, 3, 1988, p. 31-41, p. 33.) On accordera ici un certain pouvoir rassembleur, une force centripète, à la génération sans pour autant tomber dans le piège du désir de mutation radicale.

leurs prédécesseurs »¹⁴. À partir des années soixante, comme le constate le sociologue, l'intervalle entre les propositions de changement se fait plus court. Pour Dumont, il n'est pas question d'adopter la perspective de « l'accélération de l'histoire » mais de montrer que la diversification des âges de la vie qui se présente de façon marquée avec les années soixante a d'importantes conséquences sur la constitution des générations. L'enfance, la vieillesse, mais surtout la vie adulte se fragmentent. L'allongement de la vie active aurait contribué à la multiplication de générations plus restreintes, favorisé la reconstitution — ou le resserrement — de groupes sociaux autour de préoccupations particulières. Ainsi, la distinction entre les groupes est toujours marquée mais le jeu des oppositions est, quant à lui, moins violent. Le changement se fait plus diffus et les générations se rattachent de plus en plus à l'idée de continuité.

Ce constat toutefois amène Fernand Dumont à conclure que, à cause de la proximité des générations, les conflits ou plus simplement les différences de vues, les modulations des visions du monde qui subsistent néanmoins « n'ont plus autant de prise que jadis ». Ce qui aurait pour résultat « une assimilation du changement [...] moins aisée » et une usure plus rapide des projets collectifs¹⁵. Or il semble, au contraire, que la proximité des générations soutient un changement social qui s'effectue de façon constante et progressive par une négociation en douce des horizons culturels. On pourrait en effet avancer que c'est l'affrontement pères/fils, ce rapport vertical des strates d'une filiation, par l'opposition radicale des visions du monde consolidées sur de longues périodes, qui contraint à remédier à nombre de projets collectifs. Les visions du monde de frères aînés/cadets, souvent proches ou à tout le moins conciliables, permettent sûrement mieux la conservation de projets collectifs tout en offrant, par ce rapport générationnel disons oblique, la possibilité de les moduler, de les réorienter. Ce rapport générationnel offre du reste de penser la filiation en évitant la discontinuité du champ symbolique avec tout ce que cela

¹⁴ DUMONT, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵ *Ibid.*, p. 80-81.

soulève de problèmes : ceux du legs (et de ses intentions), du transfert (et de ses nombreux mécanismes), de l'héritage (et de l'acceptation d'une dette symbolique), comme de tout ce qui se joue entre identification et distinction.

Les trois générations qui se repèrent dans le discours culturel des essayistes entre 1960 et 2000 ne se distingueront donc pas absolument les unes des autres, ni sur le plan chronologique, ni sur le plan thématique. Bien qu'elles se superposent partiellement — et même qu'elles soient imbriquées dans une certaine mesure —, elles possèdent par contre des foyers bien distincts qui peuvent être envisagés comme les trois moments forts de la pensée de la culture au Québec. Ces foyers, qui sont visions du monde comme on l'a déjà annoncé, émanent d'un ensemble de constats, d'idées et d'aspirations qui lient les individus souvent malgré eux (c'est-à-dire hors des cadres d'affiliation que sont les écoles de pensée, les mouvements de tous ordres, les institutions littéraires) et se repèrent par des esthétiques, des « sensibilités particulières » qui sont, pour Ortega y Gasset entre autres, « décisives en histoire »¹⁶ puisqu'elles permettent de saisir un certain *esprit du temps*. C'est dans cette mesure qu'on accédera au désir d'André Belleau qui est de ne pas percevoir le « je » de l'essai comme la marque d'un seul individu et de « lui accorder une portée un peu générale, voire assez exemplaire, une valeur trans-individuelle sans pour autant en faire [un] porte-parole [...] »¹⁷.

¹⁶ ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, p. 14. (Traduction libre.)

¹⁷ André BELLEAU, « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 127.

CHAPITRE II

Les classiques :

les rhétoriques binaires de la (ré)conciliation et de l'extrême

DÉFINITION DU CLASSIQUE

Pour présenter une première famille de pensée dans l'essai québécois de 1960 à 2000, l'appellation — la catégorie — de *classiques* est propre à désigner des œuvres déterminantes. En littérature québécoise, elle est toutefois piégée puisqu'elle ne recouvre pas une période précise ni ne marque une esthétique particulière, mais vise essentiellement à indiquer, en fonction d'une certaine appréciation, la valeur d'une œuvre. En 1934, présentant quelques morceaux de la littérature canadienne, Mgr Roy avertit d'entrée de jeu le lecteur qu'il ne trouvera pas d'ouvrages majeurs dans le tableau qu'il propose : « Nous ne prétendons pas certes, que notre littérature s'est haussée à la dignité des classiques. Nous pensons seulement qu'elle est pour nous digne d'intérêt »¹. Cette justification sera reprise dans le *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française* pour soutenir que les ouvrages canadiens, en l'absence de classiques, ne peuvent offrir qu'une représentation de « la genèse de notre littérature »². Trente ans plus tard, la littérature canadienne-française est envisagée tout autrement. Dans son *Panorama des lettres canadiennes-françaises*, Guy Sylvestre proclame l'avènement d'une « génération nouvelle [qui] allait venir et pousser encore plus loin les limites de la recherche et l'art de l'expression. L'heure était venue où la littérature canadienne manifesterait un comportement véritablement adulte »³. Ce ne serait donc qu'au tournant des années soixante que le Québec verrait naître ses œuvres majeures, voire — osons le mot — ses *classiques*. Il s'agit bien

¹ Camille ROY, *Morceaux choisis d'auteurs canadiens*, Montréal, Beauchemin, 1934, p. 7.

² *Idem.*, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Beauchemin, 1939, p. 7.

³ Guy SYLVESTRE, *Panorama des lettres canadiennes-françaises*, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1964, p. 38. (Je souligne.)

d'oser ici car le mot, des plus équivoques⁴, se trouve au cœur d'une logique paradoxale : il marque ce corpus d'œuvres qui perdurent, quasi intemporelles, mais aussi ces œuvres qui, instaurant par leur nouveauté une rupture dans l'histoire littéraire, établissent une fondation.

Ces deux logiques, bien qu'elles soient antithétiques, ont en commun de vouloir insérer les œuvres dans une mémoire, de constituer un point de repère dans le grand récit de l'histoire littéraire. Si la première se fonde, comme le veut Marc Fumaroli, sur des règles formelles qui établissent la « classe supérieure » du langage pour « combler le goût et l'esprit des lecteurs de génération en génération »⁵, la seconde trouve sa légitimation chez la plupart des critiques à s'être récemment penché sur la notion alors qu'ils estiment plutôt que cette catégorie répond à des impératifs foncièrement socio-historiques.

En effet, comme l'expose Alain Viala, les œuvres et les auteurs désignés par l'appellation de « classique » l'ont toujours été « après coup ». Cette catégorie littéraire, ayant une « fonction objective d'identification culturelle [qui répond à] des enjeux politiques »⁶, ne peut se concevoir qu'en tant que « catégorie à réception ». En France, c'est au moment où on tente d'affirmer une identité nationale que la littérature fera preuve de sa grandeur en érigeant ses « classiques ». Dans un premier temps, sous Louis XIV, sont reconnus comme « classiques » de « grands » textes de l'Antiquité. Les œuvres du XVII^{ème} siècle qui en ont fait des modèles se présentent dès lors comme le prolongement de l'incontestable perfection des textes grecs et latins. Dans un second temps, se réactualise, au XIX^{ème} siècle, cette lignée des classiques et c'est alors que s'accolle véritablement aux œuvres de l'époque de Louis

⁴ De récentes thèses ont bien montré la fragilité de ce statut dans une littérature qui érige ses classiques au fur et à mesure. Voir Daniel CHARTIER, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides (coll. « Nouvelles études québécoises »), 2000; Martine-Emmanuelle LAPOINTE, *Écrire l'emblématique. La critique littéraire québécoise devant trois romans des années 1960*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004.

⁵ Marc FUMAROLI, « Présence des classiques? », *Le Débat*, n° 54, Mars-avril 1989, p. 6.

⁶ Alain VIALA, « Qu'est-ce qu'un classique? », *Littératures classiques*, n° 19, Automne 1993, p. 12.

XIV cette appellation. Si cette structuration de l'histoire littéraire française a servi principalement à fournir une catégorie à partir de laquelle s'opposent les œuvres des Romantiques, il n'en reste pas moins qu'il s'est alors opéré une révision par laquelle certaines œuvres — qui respectaient au demeurant l'esthétique classique — se sont vues *déclassées*, les pratiques et les valeurs auxquelles elles répondaient perdant dans un autre contexte socio-historique de leur prégnance. C'est dire que le statut de « classique », tout relatif, ne répond pas à des normes esthétiques précises, mais plutôt à la mise en œuvre d'un *réfèrent commun* qu'une société choisit de perpétuer, et que, comme le conclut Viala, l'institution faisant des « classiques » une catégorie des plus élastiques, la seule attitude pertinente devant celle-ci en est une qui tienne compte du processus de *classicisation*⁷.

Selon Viala, ce processus suivrait quatre phases⁸. La première, la *légitimation*, est atteinte lorsque l'œuvre rejoint une masse critique de lecteurs et, trouvant de fait un certain succès, obtient la reconnaissance des principales figures du champ. Vient ensuite *l'émergence* lorsqu'un auteur se distingue de ses pairs légitimés et arrive à une légitimation supérieure. La troisième phase, la *consécration*, coïncide avec l'octroi des plus grands honneurs. Selon Robert Escarpit et Jacques Dubois, elle est des plus décisives pour la détermination des classiques. Supportée principalement par la critique, cet ensemble de gens de lettres qui ont la « capacité théorique de porter des jugements littéraires motivés »⁹, elle constitue le moment où se négocient au sein de l'institution les jeux de pouvoir¹⁰ : d'abord par la sélection des œuvres critiquées qui amène en soi une certaine reconnaissance, puis par la promotion de normes (esthétiques, politiques, etc.) prescrites par la part *dominante* de l'institution et à l'aune desquelles les œuvres se trouvent évaluées. Là se joue la survie de l'œuvre... et son potentiel de classicisation. Pour Viala, toutefois, un tel enjeu se remporterait

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ Robert ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je? », n° 777), 1968 [1958], p. 114.

¹⁰ Jacques DUBOIS, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, [Paris], Nathan, 1978, p. 81-85.

plutôt lors de la quatrième phase : la *perpétuation*. L'œuvre est alors admise en des lieux qui lui assureront une notoriété importante et durable. Enseignée dans les classes, intégrée aux anthologies ou à des collections majeures à large diffusion, l'œuvre est désormais incorporée à ce « patrimoine reconnu »¹¹ qui fait en sorte qu'« un classique est un auteur toujours déjà lu, une œuvres [sic] précédée d'un commentaire qui en oriente la lecture »¹² et qui, ainsi, toujours nous accompagne. Mais il importe peu en fait de connaître l'événement crucial pour la sanction des classiques. Les opinions d'Escarpit, de Dubois et de Viala se rejoignent essentiellement sur un point, à savoir que seront qualifiés de classiques les ouvrages qui, au terme de cet itinéraire, réussiront à entrer dans le temps long de l'histoire littéraire et deviendront « *consensuels* »¹³.

Qu'en est-il alors des « classiques » québécois? Peut-on affirmer sans ambages qu'une littérature, « adulte » depuis à peine quarante ans, offre des ouvrages qui auront résisté à la percolation du temps en ralliant le jugement unanime de plusieurs générations? Il est difficile de ne pas ressentir un certain malaise devant une telle catégorie en littérature québécoise. Si Mgr Roy l'éprouvait comme le laissent sourdre toutes les précautions de l'« Avertissement » de son *Manuel*¹⁴, G.-A. Vachon avouera en 1967, dans sa contribution à l'*Histoire de la littérature française du Québec*, plus franchement sa perplexité devant le mot même de « littérature » dans le domaine québécois. Contrairement au domaine français où il englobe des « œuvres valables » donc reconnues par l'institution et soutenues par une tradition de lecture, ici « il désigne la collection matérielle des œuvres produites dans les limites d'un territoire national »¹⁵. Selon Vachon, la littérature québécoise se présente alors

¹¹ VIALA, *op. cit.*, p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ Mgr Roy justifie ainsi sa sélection d'œuvres souvent mineures : « S'il fallait [...] ne s'en tenir qu'aux écrivains disparus, ou à ceux-là, parmi les vivants, qui ont chance d'appartenir définitivement à l'histoire, le récit serait bref de notre jeune vie littéraire. » (ROY, *op. cit.*)

¹⁵ Georges-André VACHON, « Le domaine québécois en perspective cavalière », dans Pierre de GRANDPRÉ (dir.) *L'histoire de la littérature française du Québec*, tome I, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 27-33.

comme un magma d'écrits indiscriminés. Aucun acte de transmission — de lecture/relecture — ne mènerait une œuvre québécoise, même parmi les plus importantes, jusqu'au lecteur; aucun discours, qui permettrait de surcroît de structurer l'espace littéraire, ne les précéderait. Souffrant de leur contemporanéité, les œuvres majeures d'une littérature parvenue trop récemment à maturité ne pourraient encore être considérées comme des classiques : l'itinéraire de la classicisation de Viala s'arrêtant net quelque part entre « l'émergence » et la « perpétuation ».

Mais en une dizaine d'années, comme le note Jacques Dubois¹⁶, la littérature québécoise s'institutionnalise à un rythme sans pareil. De nouveaux prix littéraires et l'intégration d'œuvres québécoises au corpus scolaire viennent alors compléter le processus de classicisation. Ce constat laisse, encore une fois, entrevoir une pointe de scepticisme. Peut-on en effet ne pas éprouver de doute quant à solidité et à la pérennité de références construites si rapidement? Même si la classicisation peut maintenant se voir achevée, parler de classiques avec si peu d'éloignement temporel, n'est-ce pas un pari sur l'avenir? Pour poser la question autrement, et en reprenant le mot de Jean Molino, existerait-il quelque chose comme des « classiques modernes »¹⁷?

Pour Molino, la notion de « classique » renvoie simplement à « un mode parmi d'autres d'organisation de la culture et de l'enseignement »¹⁸. Cette organisation serait opérante en fonction de trois types de classiques. Les deux premiers constituent l'âge d'or de cette catégorisation. Il y a d'abord les classiques « pur[s] » que sont les Livres fondateurs (tels la Bible, le Coran) et autour desquels s'organisent les cultures. Vient ensuite un second type de classiques, qu'on pourrait qualifier *de la différenciation* : ces œuvres « auquel[les] rien ne conduisait nécessairement », ces œuvres qui font irruption dans le paysage culturel et amènent à « passer d'une vision du monde à une conception nouvelle, inconciliable au premier

¹⁶ DUBOIS, *op. cit.*, p. 136.

¹⁷ Jean MOLINO, « Présence des classiques? », *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

abord avec la précédente »¹⁹. La tension qui s'installe entre ces deux ordres engendrerait une féconde *tradition de redécouverte* où la nouveauté recourt toujours à la révision, ce que Molino pose comme le principe de l'évolution de la culture européenne. Mais cet âge d'or, soutient-il fatalement, est à jamais « perdu »²⁰. Il semble qu'à l'ère de la modernité, dans un monde où le désir de s'attacher à une référence se perd, nous n'ayons retenu aujourd'hui du classique que sa fonction la plus restreinte : celle de la *borne* marquant une rupture définitive. Le « classique moderne » ne sert plus maintenant à saisir comment s'articule la continuité de la culture mais simplement à *faire neuf*.

Ces considérations sont peu engageantes pour la période de la littérature québécoise qui nous occupe. Elles questionnent le bien-fondé de la structuration de l'espace culturel engendrée par cette catégorie littéraire puisqu'elles insistent largement sur l'affaiblissement de sa valeur : la critique, régulièrement séduite par le *génie* des nouveautés littéraires, déclencherait trop souvent la classicisation. Depuis le début du XIX^{ème} siècle, écrit encore Molino, la négation des postulats sur lesquels reposaient les œuvres consacrées est devenue la « voie royale » menant au panthéon²¹. Elle est aussi la voie même qui y délogera les *classiques* reposant sur cette logique car la nouveauté, par nature, doit toujours céder la place à ce qui l'est davantage.

La catégorie littéraire des « classiques » n'en demeure pas moins pertinente dans l'histoire récente. Au terme de sa réflexion, Molino pose que de véritables classiques peuvent bel et bien y trouver leur place car, indépendamment d'un attachement au passé,

les grands — et il ne faut pas craindre de porter un jugement de valeur —, ce sont ceux qui donnent l'exemple en ce qu'ils nous apprennent à construire. Construire une œuvre à partir de fragments, fragments d'expérience, de lecture, d'écriture, construire aussi une vision de l'homme qui soit non de notre temps mais à sa mesure, ce qui est tout différent²².

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 17-18.

Au plus près de nous peuvent donc se trouver de « grandes » œuvres qui ne jouent pas leur mérite simplement sur leur relatif effet de nouveauté dans une tradition littéraire donnée mais, plus profondément, sur le déploiement d'une esthétique de la fondation. Chez elles — et *par* elles — se ravive la conscience de l'homme, s'esquisse une nouvelle façon de lire le monde. Établissant ainsi un horizon d'attente culturel, les « classiques modernes » sont en somme ces œuvres qui, au sein de la production littéraire récente, permettent de prendre la « mesure » de l'homme, comme de son « lieu » actuel.

Au Québec, cette esthétique de la fondation est intimement liée au champ sociopolitique et se repère principalement dans les œuvres qui éclosent au tournant des années soixante. Il ne s'agit pas de faire ici de la Révolution tranquille l'événement inaugural du Québec moderne — car la période antérieure ne l'était pas moins — mais de souligner que, cette modernité s'exprimant alors avec une ferveur et une confiance toutes nouvelles, l'époque constitue le moment où cohabitent « deux mondes assez étrangers l'un à l'autre »²³. Dans l'essai québécois se fait alors sentir le besoin de tenter de comprendre différemment l'homme et son monde, avec cette « nouvelle conscience ».

Partant, seront considérés comme les classiques de l'essai québécois des écrivains qui auront opéré, par leurs considérations sur la culture et les appels qu'ils formulent, la transition entre ces deux mondes, et qui amorcent par le fait même la « construction » d'une nouvelle « vision de l'homme ». Ni absolument *modernes* tel que l'entendait Molino puisque le passé demeure dans une certaine mesure présent à eux-mêmes, mais tenant plus résolument de la rupture épistémologique que les *classiques de la différenciation*, leur principale caractéristique réside dans la constante évaluation du passé et dans la critique de situations historiques périmées sans que soit prônée pour autant la nouveauté radicale. On le verra dans les deux autres sections de ce chapitre, ces essayistes sont en fait, au sens goldmannien du

²³ SYLVESTRE, *op. cit.*, p. 9.

terme, des « individus problématiques »²⁴. Tirillés entre deux systèmes de valeurs, ils désirent faire accéder le Québec (ou Canada français) à une certaine modernité tout en demeurant attaché à un ordre traditionnel. Leur entreprise, loin de se vouloir révolutionnaire, s'apparente plutôt au renouvellement — souvent fondamental, il faut le dire : il s'agit pour ces essayistes de dégager les anciennes valeurs des idéologies qui les ont déformées, ou pour le dire autrement, de préserver certaines assises pour instaurer un humanisme nouveau.

Afin de représenter cette catégorie d'essayistes et de cerner leur mode d'argumentation, deux auteurs majeurs ont été retenus : Jean Le Moyne pour le caractère d'œuvre-charnière de *Convergences* paru en 1961 et Pierre Vadeboncoeur pour l'importance de son œuvre qui court sur les quarante dernières années. L'étude de leurs œuvres respectives permettra de constater que la quête de cet humanisme nouveau s'effectue chez eux par le biais du *théologique*, au sens le plus large : ce qui se trouve, si on retourne à l'étymologie grecque *theos* qui signifie « le premier élément », aux fondements du *logos*²⁵. Ce type de réflexion sur la culture qui fait d'eux des classiques ne se situe pas tant dans une « science de Dieu » mais s'affilie, plus qu'à la foi, à une *morale* chrétienne. Leur discours culturel s'appuie sur un large éventail de considérations allant du divin à une transcendance abstraite en passant par l'éthique et sur des structures de raisonnement engendrées par ces dernières (dualisme, manichéisme...). Il s'agira de voir comment les deux auteurs puisent diversement dans ces éléments pour structurer leur vision du monde, nourrir leur réflexion et articuler leur argumentation.

²⁴ Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1986 [1964], p. 38-40 et 46-50.

²⁵ Cela tient essentiellement à l'évaluation de grandes catégories telles l'humanité (sa constitution) chez Le Moyne ou, chez Vadeboncoeur, la position relative du bien et du mal dans la compréhension de notre monde, dans la constitution de la culture.

JEAN LE MOYNE

Si on se fie à sa première réception, le recueil *Convergences* de Jean Le Moyne, publié en 1961, fait assurément figure de classique dans la production essayistique contemporaine. Ce « petit livre qui éveille partout un grand bruit »¹ est déjà considéré en 1962 comme un de ceux qui « comptera »² dans la littérature canadienne-française et s'avère, au plus intime de l'acte de lecture, un de ceux « qu'on épuise lentement, à petite journée, et qui peuvent changer quelque chose à notre vision du monde »³. Son auteur, « homme indispensable », « écrivain nécessaire » pour « aborder de face toutes les questions qui nous confrontent », sera même comparé à Claudel et Bernanos⁴. On peut toutefois se demander pourquoi ces essais inspirés par l'expérience de *La Relève* et déjà parus en partie dans cette revue (*La Nouvelle Relève*) comme dans *Cité libre* provoquent un tel saisissement. Si un classique est, comme on l'a présenté, une œuvre que rien n'annonçait et qui permet d'effectuer le passage entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau, développant ainsi une esthétique de la fondation, pourquoi qualifier ainsi *Convergences* qui reconduit l'idéologie personnaliste mise de l'avant par les deux revues déjà nommées? Bien que le recueil de Le Moyne s'appuie sur les constats et les doctrines de ces dernières, son aspect novateur réside en une argumentation qui, plus qu'une dénonciation mais sans formuler pour autant de revendications explicites, articule, *incarne* l'idéal

¹ Germain LESAGE, « *Convergences* de Jean Le Moyne », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 32, no 3, Juil.-sept. 1962, p. 342.

² Romain LÉGARE, « Jean Le Moyne. *Convergences* », *Culture*, vol. 23, no 2, Juin 1962, p. 198.

³ Gilles MARCOTTE (sans réf.) cité par LESAGE, *op. cit.*, p. 345.

⁴ Gérard PELLETIER, « Jean Le Moyne écrivain nécessaire », *Cité libre*, XIII^{ème} année, n° 44, Fév. 1962, p. 3.

antidualiste qui se veut le nouvel horizon culturel du Canada français, et représente de fait un tournant significatif de la pensée sur la culture.

La Relève, on s'en rappellera, formule un procès. Fondée en 1934, la revue donne voix, au lendemain de la crise de 1929, à des jeunes qui se disent devant un vide non seulement économique mais aussi culturel et spirituel. Les auteurs constituant le noyau dur de la revue (Robert Charbonneau, Paul Beaulieu, Claude Hurtubise, Roger Duhamel, Hector de Saint-Denys Garneau et Jean Le Moyne) arrivent aux constats suivants : leur société, parce qu'elle supporte l'individualisme et le rationalisme qui nient l'homme, est intenable et, puisque « la crise est d'abord métaphysique »⁵, il faut intervenir sur le terrain culturel.

Nous sommes plusieurs à sentir le besoin chez les jeunes d'un groupement national catholique indépendant pour développer dans ce pays un art, une littérature, une pensée dont l'absence commence à nous peser. [...] Notre catholicisme ne s'oppose pas à un art personnel, il le dépasse comme il dépasse une politique nationale; mais il s'y appuie comme sur la personne humaine. Vivre son catholicisme intégralement, ce n'est pas cesser d'être Canadien, mais l'être plus adéquatement.⁶

Cet extrait de l'introduction du premier numéro de mars 1934 montre qu'au constat initial succède le désir de développer un mode d'action différent, « adéquat ». Ce mode d'action ne consiste pas à faire table rase des représentations et des valeurs reçues mais à renouveler la pensée et le discours catholiques par une mystique inspirée des principes médiévaux où l'homme spirituel prime encore sur l'homme naturel que fera connaître la Renaissance⁷.

Pour tout réaménagement culturel, ce recours à un catholicisme primordial, qui permet de recouvrer des valeurs qui assurent stabilité à une société ébranlée, s'avère peut-être une réaction attendue et en harmonie avec le contexte du Québec des années 1930 où la religion est assurée de son emprise sur le social. Mais, comme l'a

⁵ Claude HURTUBISE, « De la révolution spirituelle, préliminaires », *La Relève*, 3^{ème} cahier, 2^{ème} série, Novembre 1935, p. 78.

⁶ [La Direction], « Positions », *La Relève*, 1^{er} et 2^{ème} cahiers, 1^{ère} série, Mars et avril 1934, p. 3-4.

⁷ [La Relève], « Un nouveau Moyen Âge », *La Relève*, 8^{ème} cahier, 1^{ère} série, 1935, p. 210-214.

montré André J. Bélanger⁸, le projet de *La Relève* constitue véritablement une rupture avec l'ambiance idéologique du temps. Les laïcs de *La Relève* se distinguent des clercs en (ré)introduisant dans le catholicisme une dimension mystique quasi inexistante par ailleurs dans l'expression religieuse de leur société. Leur doctrine, loin de s'appuyer sur des rites et des représentations religieuses fixes ou sur le vieux fonds identitaire, s'aventure sur le terrain de la philosophie religieuse dont la portée dépasse le créneau nationaliste. Sa visée est en somme l'épanouissement de la communauté des hommes en convertissant l'individu à la *personne*, c'est-à-dire en faisant — par le biais des arts entre autres — la promotion de l'âme qui supporte seule les valeurs transcendantes telles la justice, la vérité, pouvant « préparer et réaliser l'ordre nouveau »⁹. Il s'agit donc, pour répondre à la crise, d'opérer une révolution en refaisant l'homme de l'intérieur et ainsi le faire accéder à la plus haute « finalité » selon la philosophie thomiste : la vie contemplative¹⁰.

Le mode d'action social de *La Relève* se trouve toutefois à atténuer le projet même du mouvement. Alors que la revue se proposait dès sa première parution d'investir les principaux champs de réflexion tels la politique, la littérature, la sociologie afin de restituer au monde la « primauté du spirituel », son action se définit contre une idée de la vie humaine prise à l'échelle de la *polis*. Par la hiérarchie des valeurs, *La Relève* fait de l'homme intérieur — la personne — l'origine et la fin de ses considérations. L'État, ou toute autre figure de société politique, ne peut être qu'une forme imparfaite de la communauté : la Charité et l'Amour, qui sont

⁸ André J. BÉLANGER, *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement : La Relève, la JEC, Cité libre, Parti pris*, Montréal, Hurtubise HMH (coll. « Sciences de l'homme et humanisme »), 1977, p. 21-23. Voir aussi Gilles MARCOTTE, « Les années trente : de Monseigneur Camille à *La Relève* », *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 51-63. Marcotte considère que *La Relève*, en instigant de profonds changements de l'intérieur même de la pensée catholique, est « le loup dans la bergerie » (p. 63).

⁹ [La Direction], « Positions », *La Relève*, 1^{er} et 2^{ème} cahiers, 1^{ère} série, Mars et avril 1934, p. 5.

¹⁰ [La Direction], *La Relève*, 7^{ème} cahier, 1^{ère} série, 1935, p. 155. Selon André J. Bélanger, la hiérarchie proposée par la revue, où l'éducation se trouve au second niveau et la vie animale (l'économique et le politique) au dernier niveau, découle de « l'influence jumelée de la scolastique traditionnelle et du personnalisme » (*L'apolitisme des idéologies québécoises. Le grand tournant de 1934-1936*, Québec, PUL, 1974, p. 170).

l'expression achevée de la justice, lui seraient inaccessibles. Par conséquent, l'action sur le politique, l'économique et le social est reléguée au second plan, ce qui est assez surprenant pour une revue qui se situait elle-même dans la lignée de la revue *Esprit* fondée par Mounier en 1932, très loin, elle, d'estimer négligeable l'action politique. Il y a donc, dans l'entreprise de *La Relève* qui se voulait révolutionnaire, dislocation entre l'effort de dénonciation et celui de la reconstruction de la communauté. Plus justement, faudrait-il dire, si *La Relève* a provoqué une reconstruction, elle se situe principalement dans les esprits, comme l'indique Jean-Charles Falardeau à partir des positions idéologiques de la revue : « *La Relève* vit dans un climat de haute tension spirituelle et de raréfaction politique »¹¹. C'est là en somme, dans ce mode d'opération où une philosophie — une mystique — se développe au-dessus de la mêlée du quotidien, dans une sorte de désincarnation sociale, et écarte pour tout instrument le recours au politique, que *La Relève* exprime clairement son refus de la situation du Canada français des années 1930.

Cité libre voit le jour en 1950, soit deux ans après la dernière parution de *La Nouvelle Relève*. Comme ce fut le cas pour *La Relève*, *Cité libre* se donnait pour mission de représenter la génération de « l'inquiétude intellectuelle », celle qui cherche à effectuer une révolution culturelle avec et par le christianisme, estimant que les projets similaires de ses prédécesseurs ont tourné un peu court¹². Ayant pour principal point de référence la crise de 1929, le comité de rédaction, par la plume de Gérard Pelletier, dénonce l'incapacité des idéologies traditionnelles à comprendre la nature concrète de la crise, l'étendue de son influence sur le champ symbolique comme à trouver les outils — sociopolitiques aussi bien que philosophiques — pour y remédier. Si la crise constitue la toile de fond du mouvement citélibriste, sa véritable raison d'être est sans contredit sa résistance au gouvernement de Maurice Duplessis.

¹¹ Jean-Charles FALARDEAU, *Notre société et son roman*, Montréal, Hurtubise HMH (coll. « H »), 1972, p. 107.

¹² Gérard PELLETIER, « *Cité libre* confesse ses intentions », *Cité libre*, 1, 2, Février 1951, p. 4.

Devant la grève de l'amiante en 1949 et les obstacles plus diffus que crée ce gouvernement à la liberté de parole et d'association, *Cité libre* fait de l'adversité son principe d'action. Considérant avoir « souff[ert] d'un certain silence », le groupe fondateur de la revue veut faire entendre une parole commune. Bien que ces jeunes intellectuels aient pu, individuellement, profiter de certaines tribunes¹³, il n'en reste pas moins qu'il leur faut unir leur voix pour proposer une vision du monde qui fasse contrepoids à la fois au dogmatisme religieux et au conservatisme politique. Avec cette prise de parole, *Cité libre* se donnera l'« obligation » de mettre de l'avant un *personnalisme actif*¹⁴ qui touchera tant la personne que le social dans son ensemble, car si la réflexion a toujours pour amorce des considérations religieuses, elle débouche le plus souvent sur des propositions relatives à la politique fonctionnelle, telle la promotion du syndicalisme.

Alors que les conditions d'émergence de *Cité libre* sont aisément cernables, le discours citélibriste comme tel résiste à la définition. La revue a connu deux formats : de 1950 à 1959, ont paru vingt-trois cahiers gris; une seconde série suivra et prendra fin en 1966. Ces deux cycles sont, pour Gérard Pelletier, bien distincts et correspondent à l'avant et à l'après Révolution tranquille :

Entre 1950 et 1960, la liberté des citoyens faisait l'objet de brimades constantes. Après 1960, les contraintes furent levées l'une après l'autre, ce qui transforma de façon radicale le climat intellectuel. En conséquence, les questions abordées ne furent plus les mêmes; d'autres problèmes retinrent notre attention.¹⁵

Les essais de cette revue que Le Moyne reprendra dans *Convergences* paraissent dans la première série mais ne s'inscrivent pas pour autant dans un milieu homogène.

¹³ Rappelons, à titre d'exemple, qu'avant la fondation de *Cité libre*, *Le Devoir* offrait à Gérard Pelletier une page complète, hebdomadairement. Le texte inaugural de la revue concède d'ailleurs que leur génération n'a pas été « bâillonnée » ([La Rédaction] « Règles du jeu », *Cité libre*, 1, 1, Juin 1950, p. 2).

¹⁴ *Ibid.*, p. 1. La pensée et l'action se présentent en effet pour 'la rédaction' comme deux réalités indissociables : « Car la communauté de réflexion et de pensée commande une communauté d'action. *Cité libre* veut être le signe d'un rassemblement précis. » (*Ibid.*, p. 3.)

¹⁵ Yvan LAMONDE, en coll. avec Gérard PELLETIER, *Cité libre : une anthologie*, [s.l.], Stanké, 1991, p. 9-10. Ces « problèmes », pour l'essentiel, consistent en la montée du discours nationaliste indépendantiste.

Cité libre, revue des « courants d'airs », est le lieu de positions contradictoires¹⁶ et constitue le carrefour de deux prolongements — bien que les membres de la rédaction se disent « sans maîtres »¹⁷ : celui de *La Relève* sur le plan philosophique et, sur le plan social, celui de la J.E.C. qui se veut une action chrétienne sur le monde. Il s'agit maintenant, comme l'indique le nom de la revue, d'instaurer un climat de liberté ou plutôt de libération, de favoriser une réflexion qui permette, pour sortir de la léthargie intellectuelle et institutionnelle du Canada-français, de se défaire de l'emprise, comme le précise Bélanger, non pas ecclésiale mais cléricale¹⁸. Sans pour autant prôner explicitement à l'instar de l'équipe de rédaction la décléricalisation du politique, Le Moyne participera à l'esprit de *Cité libre* dans la mesure où il réévalue le sens des représentations cléricales reproduites dans sa société.

Pour ce faire, les outils utilisés par les collaborateurs de la revue relèvent principalement du rationalisme. Afin de développer une certaine conscience du monde, ils mettent en œuvre une pensée critique fondée nécessairement sur l'observation de données empiriques. Ils cherchent à déconstruire, dans le champ profane (démocratie, identité, éducation), des croyances jamais remises en cause et qui, ayant acquis la force du mythe, font figure de connaissances. « Il ne s'agit donc pas [pour *Cité libre* qui a toujours été respectueuse de l'Église] d'opposer la raison à la révélation, mais bien plutôt de les rendre compatibles »¹⁹ en leur faisant jouer des rôles complémentaires dans leurs champs respectifs. L'instrumentalisation de la raison se trouve à projeter la connaissance sur un horizon personnaliste, car la revue évalue et critique le réel dans l'unique visée de l'avancement de la personne selon les valeurs chrétiennes. Par extension, elle constituera l'outil privilégié de l'avancement social, la révolution se faisant par la transformation des hommes pris un à un. Cette

¹⁶ Principalement au sujet du nationalisme et de la laïcité comme en font foi plusieurs textes d'André Major, de Pierre Vallières, de Gérald Godin entre autres qui exposent les linéaments des positions de la future revue *Parti pris* plus que celles de *Cité libre*.

¹⁷ Gérard PELLETIER, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ André J. BÉLANGER, *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement : La Relève, la JEC, Cité libre, Parti pris*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

collectivité, pour *Cité libre*, n'est plus la « communauté des hommes » de *La Relève*, mais une société politique bien circonscrite où se définissent sinon des politiques du moins des modes d'action sociale qui soutiennent la *personne*, au premier plan. Bref, de *La Relève* à *Cité libre* s'est effectué un glissement de l'usage du catholicisme : d'une pensée désincarnée, si on peut dire, vers une tentative de réforme sociale.

Les essais de Jean Le Moyne se trouvent au cœur de cette *conversion de la pensée chrétienne*, pour reprendre le mot de Fernand Dumont. Contrairement à ce qu'avance Jacques Pelletier, ils ne renvoient pas à une « double appartenance [...] idéologique »²⁰. N'appartenant véritablement ni au mysticisme de *La Relève*, ni à l'engagement pur de *Cité libre*, ils se situent dans un entre-deux où tente de se construire un nouveau monde hors des catégories intellectuelles présentes dans le milieu. C'est-à-dire que les essais de Le Moyne ne se font pas, selon le paradigme de la rupture, l'avènement d'une nouvelle pensée mais procèdent, par une *rhétorique de la (ré)conciliation*, au gommage des dualités, à un rapprochement des pôles que sont 1) la spiritualité et l'humanité et 2) l'humanité aux sens individuel et collectif. C'est là, chez Le Moyne, à la fois la nature et la fonction de la culture.

Avant d'aborder le discours culturel de Le Moyne comme tel, rappelons la structure de *Convergences* qui éclairera le propos même de l'essayiste. Le recueil est constitué de sept parties qu'on peut intituler ainsi : les origines culturelles, la fraternité, la femme, la chrétienté, la littérature, la musique et une septième partie qui ne comporte qu'un essai, « Poésie et pensée en musique ». Si les troisième et cinquième parties (les réflexions sur la place de la femme canadienne-française et les commentaires de lecture) sont celles qui ont le plus retenu l'intérêt de la critique, le véritable centre du recueil (tant au propre qu'au figuré) est la quatrième partie sur la

²⁰ Jacques PELLETIER, « Jean Le Moyne, témoin essentiel. Une relecture des *Convergences* », *Voix et Images*, vol. 18, no 3 (54), Print. 1993, p. 569.

chrétienté, généralement passée sous silence²¹. Pourtant, s'y trouvent les essais qui exposent le mieux l'idéal antidualiste de Le Moyne. Les deuxième et troisième essais de cette partie (« De l'accommodation » et « Le journaliste et l'intérieure occupation ») mettent en évidence la conciliation entre les natures divine et humaine présentes dans les textes bibliques et montrent que, loin de profaner les enseignements de la *Bible*, une telle lecture au contraire les éclaire.

Aussi nous attachons-nous à chercher le Christ en son quotidien. Il n'y a en effet qu'une initiation au royaume des cieux : l'humanité du Christ. L'initiation, l'enseignement, la révélation, c'est Jésus allant, venant, buvant, mangeant, s'entretenant et se plaisant avec ses amis; Jésus prêchant, admonestant, discutant, guérissant, s'indignant, condamnant, s'impatientant, pardonnant, absolvant, priant; Jésus fatigué, assoiffé, essoufflé, endormi, pleurant. [...] En le cherchant, en le suivant [...] au cours de ses journées évangéliques, nous rencontrerons sa gloire. [...] Toujours nous retrouvons l'immédiat dans lequel le Christ a habité et s'est affirmé être le chemin, la vérité et la vie.²²

Bien que l'humanité du Christ ait été abordée par des collaborateurs de *La Relève*²³, jamais ne l'avait-on traité aussi explicitement. Le Moyne, rappelant que le Christ devait avoir « un timbre de voix particulier », « des gestes caractéristiques »²⁴, brosse un portrait complet de l'homme par qui s'est présenté ce qu'il y a de plus sacré.

Dans la perspective de la conciliation, cette section peut être abordée comme l'axe autour duquel se referment comme en un livre les deux pans du recueil : les sections sur les origines culturelles, la fraternité et la femme constituant le premier dans lequel la culture se donne par le biais anthropologique, davantage incarnée, et un deuxième, proposant un portrait de la culture seconde, faite des commentaires sur les représentations qu'offrent la littérature et la musique. Deux champs, deux points de vue sur la culture, diamétralement opposés pourrait-on dire (l'un sur le vécu, l'autre

²¹ À titre indicatif, l'essai « Année sainte, année ordinaire » a été retiré du recueil pour la traduction anglaise en 1966 parce qu'il paraissait, aux yeux du traducteur, déjà daté. (Cf. Patrick GUAY, « *Convergences* (1961) et *Convergence* (1966) », dans François DUMONT (dir.) *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, Cahiers du CRELIQ, 1999, p. 107-117, p. 111-113.)

²² Jean LE MOYNE, *Convergences*, Montréal, Éditions HMH (coll. « *Convergences* »), 1962 [1961], p. 156-8.

²³ Voir entre autres, l'article de Paul Beaulieu, « L'humanité du Christ », publié en 1936.

²⁴ LE MOYNE, *op. cit.*, p. 157.

sur les représentations), qui fournissent une vision unifiée du monde et illustrent par et malgré leur position relative, la possibilité même de l'abolition des dualismes. D'ailleurs, tout au long de *Convergences* se repère, dans le propos comme dans la métaphore, le désir et l'effort d'unité de Le Moyne à restituer une cohésion à la pensée en reliant la foi au profane, l'individuel au social.

À travers le recueil, c'est-à-dire tant du côté de son attachement au quotidien que du côté des représentations, la culture est, dans le discours de Le Moyne, présentée principalement par sa fonction unificatrice. À titre d'exemple, deux cas, qui respectivement ouvre et ferme l'ouvrage, font de l'art une *médiation* au sens plein : la figure du Karamazov et la figure de Bach.

On notera d'abord que c'est par son père, « un vrai Karamazov »²⁵, que Le Moyne rencontre l'univers de la culture et en particulier celui de la culture biblique. Le dialogue avec le père sera « l'expérience capitale et inépuisable de [s]a vie »²⁶. Père et fils discutent des précurseurs et des apôtres du Christ, commentent les sages de « l'Ecclésiaste » et des « Proverbes » et, dans l'amitié intellectuelle, s'installe une tension entre « la familiarité savoureuse du père » et « l'attention présomptueuse du fils »²⁷. « Nous étions deux pôles de même charge »²⁸, écrit encore Le Moyne pour marquer que le jeune adulte qu'il était se faisait réticent à la pensée chrétienne apprivoisée du père, trop familière peut-être, et qui, à son sens, désacralisait les textes bibliques. Cette méfiance découlait précisément de la personnalité dostoïevskienne du père, dont la double nature, à la fois terre-à-terre et tournée vers le spirituel, pouvait susciter des détournements de sens. Avec le recul que permet l'âge, Le Moyne comprend que l'intérêt du père pour le concret voire le charnel démontrait plutôt la possession intime de l'enseignement du Christ, la compréhension que les plus importantes figures bibliques tiennent leur force de l'union des deux natures, charnelle et spirituelle.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

Aux évangiles synoptiques, j'opposais Jean, comme étant plus réfléchi, plus évolué, plus mystique, surtout plus pascal, et par là achevé d'exemplaire façon. La Résurrection me mettait en joie. Pas lui. Le 'ne me touche pas' du Christ à Madeleine, le blessait et renouvelait à chaque fois un vieux désarroi, un quasi-scandale. Et il se consolait à l'apparition aux disciples réunis en l'absence de Thomas, où le Seigneur, pour leur montrer la réalité de sa présence, mange avec eux, et à cette autre où Jésus lui-même prépare le déjeuner au bord du lac. Mais chaque apparition retenait pour lui le Sauveur dans sa présence fraternelle, dans cette familiarité quotidienne qu'il enviait aux apôtres d'une envie si terriblement charnelle, et bénie, je le sais maintenant.²⁹

L'attraction du jeune Le Moyne pour la mystique sera jugée, avec indulgence par l'essayiste, comme un intérêt juvénile lié à une certaine incompréhension. Cet essai, somme toute, est le récit d'une transformation intellectuelle par laquelle Le Moyne, donnant raison à son père, vient à comprendre — à accepter — que la spiritualité seule ne peut être garante de Vérité : découvrir que le Verbe ne se comprend que par l'Incarnation est en fait la leçon capitale du Karamazov.

Je comprenais comment par ses propres errements et attardements, à travers les miséricordes de Luc et parmi les détails de Marc, mon père possédait le Christ des jours et me l'enseignait dans la réalité quotidienne de l'Incarnation, type, garantie et salut de la nôtre, loi déterminante de tout art et de toute pensée.³⁰

C'est donc par la figure du Karamazov, qui supporte l'union des oppositions et révèle ainsi véritablement les enseignements de la culture biblique, que Le Moyne acquiert, comme il l'indique, une intelligence globale du monde.

Semblable prise de conscience est suscitée par la figure de Bach. Bien que les œuvres de Bach ne paraissent pas bénéficier d'un statut privilégié par rapport aux autres qui se trouvent commentées dans les deux dernières parties, elles demeurent les seules à susciter un regard autocritique chez Le Moyne, ce qui en fait des objets culturels de premier ordre par la distance qu'elles font apparaître. Schubert est la révélation; Wagner, une sorte de tristesse-folie; Mozart, la plate légèreté. Mais Bach est celui par qui Le Moyne a opéré une profonde — et troublante — révision de ses critères esthétiques. Se rappelant son premier rapport à la musique, c'est-à-dire

²⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

« connu[e] dans le besoin », dans l'atmosphère religieuse de l'église, Le Moyne présente l'orgue comme l'instrument qui lui a donné le plus de plaisir et qui, par une série d'associations, a contribué à former son jugement esthétique. L'orgue, par la continuité et la force de ses sonorités, décuplées par l'écho des églises, évoque la puissance de Dieu et, puisque « Bach c'était l'orgue », l'identification fut irrévocable, Bach fut interprété en un sens strictement religieux : « je le considérais comme un mystique, avec une bonne foi impérieuse et jalouse »³¹. En conséquence, Le Moyne est venu à considérer la fugue comme l'ultime forme artistique car elle projetterait en musique la présence de Dieu : selon la Préface et le Sanctus, « l'univers de Dieu est le contrepoint de toutes les présences »³². Cette systématisation de l'art a toutefois été mise en cause à l'écoute des *Variations Goldberg*, révélation brutale qui fut pour Le Moyne, « un des moments les plus durs de [s]a vie. Et un des plus salutaires »³³. Même chez Bach le grand — voire le divin — se trouvait cette « pure gratuité », l'humanité du plaisir, semblable à celle de « l'intolérable » Mozart. Loin d'être une déception préluant au reniement, la découverte de cette dimension de l'œuvre de Bach a mené à la réconciliation; rien de moins que la réconciliation de Le Moyne « avec l'art et le monde ». Plus précisément, la révélation de Le Moyne opérée par cette œuvre est semblable à celle du « Dialogue avec mon père » : la compréhension de Bach, essentiellement religieuse, était « impure, trouée d'illusion »³⁴. Le caractère exceptionnel de l'œuvre de Bach s'explique en ce que son exaltante abondance, si elle est tournée vers le divin, trouve sa source dans les « nappes charnelles où l'expression de l'être est rythme, danse, chant et symbole ». Bref, « Bach était bien religieux, mais en homme, mais en artiste *pieux* »³⁵.

³¹ *Ibid.*, p. 276-277.

³² *Ibid.*, p. 277.

³³ *Ibid.*, p. 278.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

Dans les essais de Le Moyne, la culture est donc un phénomène opératoire pour l'atteinte de l'idéal antidualiste. Elle soutient, à l'instar de l'esprit de la Révolution tranquille, une vision assez optimiste du monde puisque 1) l'homme trouve par elle l'union assumée de ses deux natures, et 2) pour reprendre la logique de *Cité libre* qui voit un rapport causal inaliénable entre la personne et la communauté, l'homme total ainsi préparé mènerait à la « société juste » et souveraine.

Toutefois, suivant Le Moyne, cette opération, de toute évidence, échoue. L'engrenage ne mord pas car au fil des essais le discours sur la culture — désignant non plus la culture en tant qu'expérience individuelle mais bien en tant que phénomène collectif, véhiculé par une société — s'écarte de la première présentation, favorable. Dans cette mesure, on peut conclure que la conception de la culture de l'essayiste est problématique.

Le Moyne expose clairement dans l'essai « Teilhard ou la réconciliation » son idéal du *milieu* culturel. L'homme total, qu'il désigne ici par « le chrétien »,

s'exalte à la fonction d'occupation, de domination, de multiplication, d'interprétation et de sublimation qui est organiquement sienne; il obtient l'assurance d'œuvrer dans un monde que le Saint-Esprit comble de ses intentions de manière à en faire un milieu divin. C'est un monde habitable, comme disait la Sagesse, et qui ne fuit pas, et qui ne laisse rien perdre de l'augmentation que nous sommes, nous et nos œuvres.³⁶

Par la culture qui a assuré sa cohésion, cet homme a une emprise sur son monde qui, en retour, fournit le lieu de son épanouissement et de son appartenance. Se trouve dès lors le mouvement général d'une unité, d'une « réconciliation », par laquelle l'Homme ne se comprend plus par sa singulière universalité mais par le monde qui tisse *entre* ces hommes — ces personnes — ce qui peut maintenant être envisagé comme l'humanité.

La description que fait Le Moyne de son milieu culturel est tout autre. Plus qu'un « vide » ou une « absence » comme l'affirmait *La Relève*, il est, pour Le Moyne, « malaise », « piège », « morbidité »³⁷. Jacques Pelletier lit à juste titre ce

³⁶ *Ibid.*, p. 187.

³⁷ *Ibid.*, p. 189-193.

discours culturel comme « une dénégation vigoureuse, et parfois rageuse, de la culture québécoise tenue pour moins que rien », et menée par une certaine « hargne »³⁸. Tout se passe comme si la culture, sur le plan collectif, ne pouvait se faire acte — ou éveilleur — de conscience qui soutiendrait l'avancement, personnel comme collectif. Au mieux, cette description du milieu culturel confère un certain poids à un réquisitoire dont les fins ne sont jamais nommées; au pire, elle fait simplement figure d'impasse.

Ce que nous avons enduré et ce dont nous sommes faits ne fut jamais exprimé en conscience avant ces dernières années. Notre littérature antérieure à 1930 n'est qu'un rêve inoffensif mais à travers lequel l'analyse discerne sans peine l'étonnante morbidité que nos romanciers nomment désormais à longueur de volume. La difficulté que nous avons eue à devenir contemporain de l'actuel est inimaginable pour qui n'a pas été séparé comme nous des courants universels [...]. Tel est notre *malaise*. On ne nous mettait au monde que pour désirer le quitter de toutes manières, que pour le nier.³⁹

La culture canadienne-française, tout entière aspirée par la pensée des grands moralistes selon Le Moyne, n'a que reconduit la négation de l'être, de la personne entière, et esquisse de fait un mouvement antagoniste à celui, unificateur, de la culture vécue comme expérience individuelle.

Le cas de Saint-Denys Garneau, tel que décrit par Le Moyne, est d'ailleurs exemplaire de cette scission. L'essayiste expose, par l'expérience du poète, l'ampleur de la « névrose culturelle » des Canadiens-français. Le Moyne avance dans cet essai devenu fameux avec les études garnéliennes que Saint-Denys Garneau a été tué par la société canadienne-française. Le poète était une *victime prédisposée* en quelque sorte par sa faible constitution physique mais surtout par son hyper-sensibilité qui le rendait plus vulnérable que d'autres aux influences de l'époque. L'essayiste soutient par conséquent que son appartenance à une société où la pauvreté de la vie culturelle, ne pouvant faire contrepoids dans l'intime à l'omniprésence du dualisme aliénant, l'a achevé. Car le milieu culturel porte la marque indubitable de la culpabilité; les

³⁸ PELLETIER, *op. cit.*, p. 570-571.

³⁹ LE MOYNE, *op. cit.*, p. 190-191.

individus éprouvant devant tout acte la culpabilité de leur corporéité, la culpabilité de l'amour de soi « au principe de [...] toute possession, de tout don »⁴⁰, de l'échange fraternel. De là ressort le drame spirituel du Canada français qui impose à chacun sa force entropique : le renoncement au monde et à la véritable rencontre, le renoncement au bonheur et à la passion. C'est d'ailleurs, selon Le Moyne, ce que mettent en œuvre les romanciers et nouvellistes québécois du milieu du XX^{ème} siècle, réitérant de fait le drame, le piège culturel.

[...] Anne Hébert, Robert Charbonneau et Robert Elie, [qui] explorent nos catholiques et canadiennes profondeurs, révèlent à leur tour que ce qui semble aller de soi chez nous et pour nous ne va plus du tout. La postérité de l'enfant dépossédé du *Torrent*, de Ly et de Génier, dans *Ils posséderont la terre*, de Marcel et de Louise dans *La Fin des songes*, s'annonce nombreuse et scandaleuse.⁴¹

Le Moyne, rédigeant ses essais au cœur même de cette situation culturelle, estime que dans ce contexte on ne peut que tenter de « surviv[re] à la leçon », de « dépass[er] le mauvais moment qui est arrivé »⁴².

Il semble donc que la seule issue soit l'attente. Coincé entre le constat des accomplissements de la culture sur le plan individuel et celui des déchirements intérieurs engendrés par son milieu culturel, le discours critique de Le Moyne se trouve dans une sorte de stagnation obligée par des forces opposées. Paradoxalement, l'essayiste confère pour toute axiomatique à son discours culturel, pour tout aboutissement de sa rhétorique de la (ré)conciliation, le simple constat de situation et se situe par le fait même, comme on le verra plus loin, au degré zéro de la théorie de l'action. La pure dénonciation de la culture, que ce soit par le cynisme ou autrement, ne peut être une voie appropriée alors qu'il prend la mesure de son propre avancement; à l'opposé, l'exhortation à la transformation de la communauté est difficile à soutenir devant la rigidité du milieu et l'ampleur de la tâche. Car si

⁴⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁴¹ *Ibid.*, p. 218.

⁴² *Ibid.*

l'essayiste montre les causes d'empêchement de l'évolution socioculturelle, il ne propose pas d'issue pour autant⁴³. Cette position critique laisse entendre en somme que les anciennes parentés idéologiques n'offrent aucun salut : les idéaux, les espoirs et les procédés de *La Relève* et de *Cité libre* semblent impuissants devant un milieu culturel qui refuse de se mouler aux influences de la personne ou même de les accueillir. Ne persiste qu'une cruelle lucidité, qu'une conscience de l'insuffisance générale qui mène, après la vaine tentative de réconciliation, au désenchantement.

Selon Weber, qui a introduit en reprenant un thème de Schiller la notion de désenchantement du monde (*Entzauberung*), il s'agit de l'état auquel « correspond l'isolement intime de l'homme »⁴⁴. Initialement, l'idée se déploie en regard de la pensée religieuse pour présenter l'élimination de la « magie » en tant que technique d'accomplissement, et ultimement, de salut. Le catholique savait la progression de son existence portée et avalisée par les sacrements du prêtre, magicien qui détenait la connaissance et le pouvoir suprêmes (médiation de la miséricorde divine, transsubstantiation et autres miracles); il avait à sa disposition, pour suppléer à l'imperfection de son humanité, l'absolution de son Église. Par l'intervention d'une instance supérieure (le prêtre, l'Église) était alors dispensé « l'espoir de la grâce »⁴⁵. Le désenchantement suit l'abolition d'un salut provenant d'une entité diffuse dont l'autorité est inventée et s'appuie sur la pensée scientifique (rationalisme, empirisme, causalité) pour rejeter tous les moyens magiques de la recherche du salut comme autant de manifestations irrationnelles voire irréelles et, par conséquent, trompeuses, puisqu'ils reportent sur l'au-delà, dans l'ordre éternel, la valeur de l'existence immédiate.

⁴³ Une rare proposition concrète se trouve à la fin de l'essai consacré à Saint-Denys Garneau. Pour arrêter la « transmission du poison » [la confusion aliénante engendrée par le dualisme], « la seule mesure immédiate à prendre [...] est de rompre le cercle vicieux au segment de l'éducation ». (*Ibid.*, p. 241.)

⁴⁴ Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme – suivi d'un autre essai* (Jacques Chavy, trad.), Paris, Plon, 1964 [1920 éd. orig. all.], p. 122.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 144.

Si la quête de Le Moyne est précisément de maximiser la vie temporelle par l'accomplissement de l'homme dans et avec sa société, il n'en reste pas moins que l'auteur éprouve le même type de lassitude devant un cadre, un horizon de pensée auquel on attribuait le pouvoir d'un salut et qui s'avère ultérieurement incapable de concrétiser une vision du monde. Dans la pensée de Le Moyne — comme dans *Cité libre* —, la part de *magie*, ce sentiment du cosmos en tant qu'ordre signifiant et porteur, ne s'articule pas en regard d'une autorité relevant du divin. Elle se situe, prosaïquement, dans l'ordonnement du monde et l'orientation progressiste, quasi mathématique, que fournit l'atomisme classique, dans la foi qu'un nombre suffisant de *personnes*, immunisées à « l'imaginaire de la faute » issu d'un certain catholicisme, réussira par sa simple présence, par son poids, à *changer le monde*. Or, ce qui se trouve aboli lorsque Le Moyne se bute à la considération empirique du monde n'est pas tant son adhésion au personnalisme puisqu'il ne laisse entrevoir aucune concession quant à l'importance de la lutte à mener contre le dualisme. Ce qui se trouve aboli, donc, est la part d'action — ou de puissance — au sein de la pensée; c'est la notion même du pouvoir de l'intériorité souveraine comme principe moteur du changement culturel du plus grand nombre.

Est-ce à dire que les essais de Le Moyne promeuvent pour autant un repli sur cette intériorité, sur une culture qui ne peut obligatoirement qu'être vécue comme expérience intime? Si le désenchantement, tel que l'exposent les essais, contraint l'homme à retourner à lui-même, ce n'est pas dans le cadre d'une vie intérieure, voire contemplative, mystique, comme le prônait *La Relève*, mais dans le mouvement créateur du sujet personnel⁴⁶ qui se développe nécessairement en regard du contexte que présente Le Moyne. Le premier implique une vie en marge du réel, dans l'ordre éternel, où l'homme ne peut trouver un monde ajusté à sa dimension mais s'accommode au mieux de sa vie terrestre. Le second quant à lui, acte de création, permet un enrichissement du sujet au contact des autres, mais dans la mesure où

⁴⁶ Alain TOURAINE, *Sociologie de l'action. Essai sur la société industrielle*, Paris, Seuil, 2000 [1965], p. 372.

celui-ci préserve la maîtrise de sa création. La culture chez Le Moyne, confrontée à celle qu'engendre son milieu, se défait dès lors d'une dimension instrumentale citélibriste qui a pour toute visée la cohésion et le progrès social. Plutôt, elle articule, ce qui sera nommé pour l'instant faute de mieux, une *logique de l'acte passif*. Passif, car la volonté de changement qui préside à l'acte n'ambitionne pas une brusque réorientation pragmatique qui, suivant le paradigme de la *révolution* ou du moins de la *novation*, encadre le plus souvent l'idée d'action. Considérant qu'il est probablement vain de vouloir changer « ce mauvais moment qui est arrivé », Le Moyne, par ses considérations sur la culture, travaille à une actualisation de la conscience qui tienne compte des forces exprimées (au sens étymologique) par le milieu canadien-français. En somme, l'action qu'opère Le Moyne par le biais de sa réflexion sur la culture se situe, selon la dichotomie aristotélicienne, du côté de la *praxis*.

Si l'action est le travail qui consiste à transformer la production en progrès, elle peut être de deux ordres. D'une part, l'action au sens de *poiesis* est la création, la fabrication qui se reconnaît au fait qu'elle a un résultat extérieur, qui lui confère son sens, sa valeur. À l'échelle de l'essai littéraire, elle se trouverait dans la tentative même d'infléchir, de modifier l'ambiance culturelle, plutôt que de tenter d'y « survivre ». Le Moyne, loin d'appréhender l'action en termes de participation sociale, la propose, par la description des usages de la culture, comme ce qui soutient la liberté, consciente et responsable, du sujet. Cette action faite à la fois d'engagement et de retrait, comporte nettement un refus du politique. Elle délaisse le social, non pour faire expressément œuvre close, autosuffisante, mais pour l'entraîner dans le mouvement de sa propre négation, car une fois le dualisme démasqué, mis au jour comme le *modus operandi* du milieu social, comme une valeur négative qu'il est inadmissible d'entretenir, se trouve dès lors l'amorce d'un changement : « [...] le

dualisme ne sera plus le piège si parfait qu'il était : nous aurons appris à le nommer »⁴⁷.

L'argumentation de *Convergences* n'appartient donc pas à l'ordre de la *poiesis*, mais s'affilie, puisqu'elle tient du dévoilement, de la conscience, de la lucidité, à ce qui était annoncé plus haut comme le degré zéro de l'action : l'ordre de la *praxis*, cette action qui ne se produit que pour elle-même. C'est en la soutenant que la culture peut encore quelque chose, semble-t-il. C'est en favorisant le développement d'une intériorité — désormais assurée par la connaissance des menaces extérieures —, d'un mode de vie entier, souverain, qu'elle replace l'enjeu de la vie politique, de la fin commune de la vie. Les essais de Le Moyne, oscillant entre le *personnel* et le collectif sans jamais prôner le repli sur l'un ni promouvoir la participation absolue à l'autre mais tentant plutôt de développer l'un en connaissant précisément les fondements et le fonctionnement de l'autre, introduisent, pourrait-on dire, une *méta-praxis*. Car il ne s'agit pas simplement, par les considérations sur la culture, d'accéder à la conscience (connaître sans créer) mais de soutenir la conscience, qui implique un effort herméneutique (connaître toujours). Se produit ainsi une incessante définition de soi, une *praxis orientée* sans pour autant avoir de finalité.

Dans cette mesure, *Convergences* peut en effet être abordé comme un classique de l'essai québécois, comme la mise en œuvre d'une esthétique de la fondation. Le Moyne, en quête d'une unité du *lieu de l'homme* par sa rhétorique de la réconciliation, rend par contraste encore plus prégnante l'absence de cohésion culturelle sur le plan social. Ce discours culturel — liminaire, pourrait-on dire — a pour résultat d'ouvrir sur un nouvel horizon, d'aménager un nouvel espace d'action qui appelle un monde culturel totalement unifié : une *méta-praxis* de la culture. Celle-ci peut-être envisagée comme la logique qui suscite le changement, comme le

⁴⁷ LE MOYNE, *op. cit.*, p. 193.

prélude à la modernité⁴⁸ où l'individu s'arrime et sert à la construction de la société en tant que finalité. Comme on l'a vu, *Cité libre* esquissait déjà un tel projet et l'ouvrait sur une modernité vers laquelle semblaient converger les horizons progressistes néothomiste et personnaliste. Le Moyne mesure en contrepartie le caractère utopique de l'entreprise dans le contexte socioculturel des années cinquante et confère par conséquent à la culture une fonction qui y soit adaptée. La souveraineté de l'homme qu'il propose ainsi établit de fait un rapport lucide à la culture sur le plan collectif. Cette situation pré-politique idéale — sorte d'*équilibre conciliatoire* — pourrait amorcer par ailleurs l'explication du paradoxe d'une société éventuellement prise entre la précipitation des changements sociopolitiques et l'étonnante stabilité des valeurs. Mais pour l'instant, on s'en tiendra à signaler que Le Moyne est véritablement, au sens goldmannien du terme, un « individu problématique », tiraillé entre deux ordres de valeurs. Son attachement au personnalisme l'empêchant de prôner la révolution pure alors que c'est ce que son constat socioculturel appelle, Le Moyne incarne lui-même la confrontation entre les « deux mondes assez étrangers l'un à l'autre » dont parlait Sylvestre. On verra que chez Pierre Vadeboncoeur se trouve le même tiraillement mais le discours culturel de cet essayiste se situe quant à lui du côté de la *poiesis* et témoigne d'une volonté d'influer sur son milieu; Vadeboncoeur estimant peut-être son milieu plus labile que ne pouvait le croire Le Moyne. Bien que leurs procédés soient antithétiques, il reste que pour ces deux auteurs, le monde culturel est duel. Puisqu'il s'agit de trouver une situation qui pare au déchirement, la binarité offre des points de repère à l'action.

⁴⁸ Du moins, à « l'hyper-modernité », résolument sociale, des années soixante. Pour un examen du temps long de la modernité, voir Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (dir.), *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986; Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2004.

PIERRE VADEBONCOEUR

« La critique sociale et politique se fait d'ordinaire au nom d'un homme qu'on se figure idéalement accordé à un ordre éventuel meilleur; mais plus précisément encore, elle se fait au nom de cet ordre. On oppose aux conditions actuelles des conditions entrevues comme différentes; à une image de désordre la représentation d'un ordre; à un homme aliéné un homme rétabli dans son pouvoir, et mieux que dans son pouvoir : dans son harmonie. Ce qu'on apporte si souvent en témoignage contre l'époque actuelle, d'ailleurs condamnée à juste titre, ce n'est pas une expérience mais une idée; c'est tout au fond la représentation plus ou moins arbitraire d'un homme idéalement réconcilié avec le social »¹. Cet incipit d'*Indépendances* traduit bien la posture de Pierre Vadeboncoeur et la fonction de son discours culturel dans toute son œuvre essayistique. D'une parole prophétique², faite à la fois de dénonciation et d'annonciation, Vadeboncoeur énonce les termes, politiques et spirituels, du nécessaire changement. Depuis *La ligne du risque* (1962) qui évoquait « les réalités et les empêchements d'hier »³, un climat où une culture s'enlisait elle-même, jusqu'à *L'humanité improvisée* (2000) qui déplore le déracinement de l'homme postmoderne, l'œuvre de Vadeboncoeur s'est écrite sur une ligne : celle qui démarque deux mondes, la ligne non pas de la révolution, qui est « un effort dirigé contre les systèmes *périmés* » et qui est vouée à le devenir à son tour, mais, dans un esprit de mouvement, de libération et d'indépendance, la ligne de la contestation, qui est, elle,

¹ Pierre VADEBONCOEUR, *Indépendances*, Montréal, L'Hexagone/Parti pris, 1972, p. 9.

² Robert VIGNEAULT, « De grandes démarches de salut », dans BEAUDOIN, Réjean (*et al.*) *Un homme libre: Pierre Vadeboncoeur*, Montréal, Leméac (coll. « Indépendances »), 1974, p. 76.

³ Fernand DUMONT, « Présentation », *La ligne du risque*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p. 11.

œuvre « spontanée, naïve, non organisée, romantique, confuse, pleine de contradictions » et qui « vise aussi les systèmes en progrès »⁴. C'est dire que cette œuvre, par le désir qu'elle sous-tend de faire accéder la société québécoise à un autre ordre, plus logique, plus volontaire, souverain, peut être qualifiée de classique, au sens défini en introduction de chapitre. Cette volonté de transition sera articulée, comme on le verra, par un discours binaire, une rhétorique des extrêmes. Si, chez Le Moyne, l'œuvre restreinte permettait de tenir un moment contestataire (bien qu'il soutienne à la fois un appel et un désenchantement), l'œuvre vaste de Vadeboncoeur permet de suivre un discours du passage sur la longue ligne d'une pensée qui se déploie en trois temps⁵.

L'utilité du discours binaire tient à l'économie argumentative qu'elle permet. Les « couplages notionnels » chez Angenot⁶ ou les « mots cardinaux » chez Bourdieu⁷, s'ils semblent être, selon Blanché, une « forme originelle et permanente de la pensée »⁸ qui offre une sorte de classification élémentaire du monde, ils ne sont pas moins des éléments « qui orientent [...] en profondeur la pensée »⁹. Par des dyades communes irréductibles telles bien/mal, élevé/bas, utile/inutile, la structuration de la

⁴ VADEBONCOEUR, *op. cit.*, p. 16. Voir aussi les commentaires de Réjean BEAUDOIN sur cette distinction: « Pierre Vadeboncoeur et la nouvelle culture », dans *Un homme libre : Pierre Vadeboncoeur*, *op. cit.*, p. 67-69.

⁵ Vadeboncoeur note lui-même que son parcours d'écrivain est constitué de plusieurs étapes: « J'ai changé continuellement au cours de ma vie et ces modifications incessantes se sont reflétées dans des réalités diverses : mon caractère, mes occupations, mes buts, mon style, et ceci n'a plus de fin. J'ai toujours évolué et mes idées ont considérablement changé aussi. Ce qui m'importait n'est plus souvent ce qui m'importe. De larges mouvements correspondant à des positions successives de l'âme et de l'esprit m'ont tour à tour transformé, comme, par voie de conséquence, ils me faisaient extérieurement changer de direction. J'étais tourné vers le dehors, je suis rentré en moi-même, j'en suis sorti, j'y suis rentré (...) » (*L'absence. Essai à la deuxième personne*, Montréal, Boréal, 1985, p. 69.)

⁶ Marc ANGENOT, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1995 [1982], p. 111-130.

⁷ Pierre BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2001, p. 343-377.

⁸ Robert BLANCHÉ, *Structures intellectuelles*, Paris, Vrin, 1969, p. 12.

⁹ BOURDIEU, *op. cit.*, p. 358.

pensée et du discours cherche à préserver un ordre du savoir (par la catégorisation du réel) aussi bien qu'un ordre social (puisque de ces couples qui instaurent des isotopies qualitatives « découle un ensemble de propositions épistémiques et de règles de praxis »¹⁰). Nécessairement réciproquement privatifs, ces couples (qu'ils se présentent de façon rigoureuse et explicite ou de façon plus fluide, plus diffuse, en opposant par exemple une situation antécédente à une autre ultérieure) contraignent donc la pensée ou l'action. C'est cette pensée antithétique, ou du moins polarisée, qui sera examinée dans le discours culturel de Pierre Vadeboncoeur.

Avec les premiers recueils d'essais, ceux des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970, le premier temps de la pensée du passage se fait dans le discours culturel de Pierre Vadeboncoeur sous le signe de l'invitation. Invitation lancée à un peuple de prendre possession de sa culture, de reconquérir la souveraineté de sa pensée, bref, d'avoir la volonté de se lancer dans l'histoire. Car le problème de la culture québécoise est pour Vadeboncoeur inextricablement lié à une situation politique qui depuis trop longtemps se dissoudrait dans l'insignifiance.

Depuis la Conquête, mais surtout depuis l'échec de la Rébellion de 1837-1838, ceux qui deviendront les Québécois auraient accepté d'abandonner jusqu'à l'idée du pouvoir dans une sorte de fatalisme optimiste : la foi passive aurait, seule, orienté l'avenir. Le petit essai « Le portrait du décomposé », inclus dans *Un Génocide en douce*, esquisse un portrait plus désolant encore que celui de Memmi : s'il existe des peuples vaincus qui tentent de renaître, de se défaire d'une emprise coloniale, le peuple québécois aura été « vraiment défait une nouvelle fois, non tout à fait par la force brutale, mais par l'histoire, par la déculturation, par la démographie, par sa propre faiblesse ou corruption [...] »¹¹. La condition inférieure de ce peuple, sa dissolution culturelle mais aussi politique, socioéconomique et psychologique mène Vadeboncoeur à croire qu'il ne pourra continuer longtemps à être « ravalé » à un état

¹⁰ ANGENOT, *op. cit.*, p. 113.

¹¹ *Idem.*, *Un génocide en douce*, Montréal, Hexagone/Parti pris (coll. « Aspects », no 36), 1976, p. 109.

secondaire, mais sera sous peu *avalé*, tombant « plus bas encore comme une minorité désormais bien dominée »¹². S'inscrire dans l'histoire, adhérer à son principe de durée, nécessite une existence propre, souveraine. Comme l'indique l'ouverture de *La dernière heure et la première*, l'entre-deux, le « milieu » entre l'existence et la non-existence politique n'est, pour le peuple québécois, plus possible. Une prise de parole et d'action est nécessaire.

Mais c'est avec difficulté — et force efforts — qu'elle serait réalisable. D'un volontarisme réprimé, cette « culture d'ouailles »¹³ a mené tout un peuple au silence. C'est d'ailleurs sur cette extrapolation que s'ouvre le recueil *Lettres et colères* : la stagnation de la vie politique tend à ôter aux Québécois même l'idée qu'une révolution culturelle puisse être possible. « Cette sclérose de la pensée est elle-même pour une bonne part un simple effet de la calcification institutionnelle »¹⁴. Toute parole semble vaine, sans substance, avant même d'être prononcée. La vie de la cité, presque entièrement dominée par « la religion [qui] prospère dans un humanisme à l'article de la mort mais jugé vivant »¹⁵, s'entretient tant bien que mal sur un fondement précaire. L'humanisme agonisant, l'« absence d'individualités dans quasi tous les domaines »¹⁶, la rigidité des structures ecclésiastiques qui contribue à l'inertie de l'État, ne laissent à l'homme, à la collectivité québécoise, qu'un « esprit désaffecté ».

Nous étions comme des enfants qu'un père autoritaire écrase : bientôt l'enfant perd jusqu'au désir de s'affirmer. [...] Notre désœuvrement, notre silence, finissaient d'ailleurs par faire un climat. Je tiens pour certain qu'ils ont formé une tradition, une tradition de pauvreté, d'absence d'initiative et de hardiesse, une tradition de désengagement, une tradition d'esprit de famille, une tradition d'ignorance de ce que peut réaliser l'esprit lorsqu'il obéit à sa nature conquérante. [...] Pour tous, l'esprit était suspendu. Cela faisait un peuple de tout repos. [...] Cela compose une sorte de culture.¹⁷

¹² *Idem.*, *La dernière heure et la première*, Montréal, L'Hexagone, 1970, p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ *Idem.*, *Lettres et colères*, Montréal, Hexagone/Parti pris (coll. « Aspects », no 6), 1969, p. 12.

¹⁵ *Idem.*, *La ligne du risque*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1963], p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22-24.

C'est dire que la culture n'existe pour Vadeboncoeur que dans un rapport intime à la vie politique. Langue, culture, liberté et pouvoir sont indissociables. Pour remédier à la situation culturelle, pour être « sauv[é] comme peuple ou plus simplement comme moment valable de l'histoire, [il faudra que] pendant au moins un demi-siècle, une multitude d'intellectuels créateurs f[assent] le pari de découvrir à perte de vue l'ensemble et le détail de leur pensée et de les découvrir à tous [...] »¹⁸. Il s'agit dès lors de reconquérir la liberté de la pensée et le pouvoir de la parole. Mais pour ce faire, il n'y a qu'une voie : le pouvoir d'un gouvernement souverain en terre québécoise. Cela semble être pour Vadeboncoeur la réponse globale à un problème global. Dans *La dernière heure et la première*, aux adversaires de l'indépendance qui réduisent le sujet à une question de langue et de culture en garantissant par tous les moyens leur protection plutôt que d'aborder l'épineux problème du pouvoir politique, Vadeboncoeur répond qu'aujourd'hui, la seule véritable solution à la problématique situation culturelle du Québec réside en la souveraineté politique. Jadis, selon Vadeboncoeur, la culture canadienne-française n'existait pas en elle-même mais malgré — ou contre — le pouvoir établi; elle était fondamentalement résistance.

Le pays, la culture, la religion, la langue, étaient donc notre pouvoir. Cette culture était monolithique et sa cohésion, dans la situation que je décris, nous sauvait avec la même efficacité que notre établissement lui-même. [...] Mais l'erreur consiste à croire que le réalisme d'aujourd'hui demeure le réalisme de jadis. Il y a trois choses : le pays, la culture et le gouvernement. [...] Le gouvernement qui n'était rien devient, aujourd'hui, tout.¹⁹

Il ne reste donc qu'une solution pour parer à la déchéance, qu'un outil pour contrer l'effacement total de la culture québécoise : la volonté. La volonté d'action politique. Il ne reste qu'un choix : *gouverner ou disparaître*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹ *Idem.*, *La dernière heure et la première*, op. cit., p. 41, 42 et 45.

Dans ses six premiers recueils d'essais, Vadeboncoeur « raconte une histoire qui ne s'est pas faite, propose une histoire qui se fera »²⁰. La page doit être tournée, et le — désir de — passage d'un monde à un autre est sensible par le lexique utilisé. L'accumulation d'adverbes qui pointent vers l'avenir — désormais, maintenant, soudain — comme la surutilisation de verbes désignant la rupture — commencer, introduire, débloquent, donner la clef, succéder, accéder, découvrir —²¹ laissent croire qu'il se trame, dans la pensée et le discours du moins, quelque chose de nouveau. À l'instar de Borduas, figure qui inaugurerait le Canada français moderne, Vadeboncoeur invite à surpasser les empêchements, à adopter la *ligne* de la liberté de l'esprit, celle de l'affirmation, « la ligne du risque, la ligne du parti net, la ligne de la réponse sans ambage [*sic*]. La jeunesse est actuellement sollicitée par le désir de donner satisfaction à son besoin d'une parole claire. La vérité sans condition, voilà de quoi nous avons été frustrés [...] »²². Cette révolution, plutôt abstraite dans *La ligne du risque* mais de plus en plus politique dans les recueils qui suivent, se présente par une perspective si large qu'elle permet de voir comment la culture sera du coup elle aussi bouleversée. Car maintenant, il s'agit simplement, aussi générale que la chose puisse paraître, d'agir. « Découvrir, oser, chercher, inventer, créer, contredire, accueillir »²³, c'est là le moyen de passer du simple désir de s'aménager en terre québécoise une petite place, à celui de saisir le pays, le modeler en choisissant l'avenir sur le passé. Dans les années 1960-1970, la culture à venir, exige, selon Vadeboncoeur, d'être « affamé d'existence »²⁴. Cette nécessité intérieure — qui va de pair avec le mouvement de l'extériorité politique puisqu'elle répond à cette révolte qui, lorsqu'on arrive à la harnacher, permet tous les changements — est ce qui mènera

²⁰ Laurent MAILHOT, *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Essais littéraires »), 1992, p. 201. (Propos tenus au sujet de l'essai *La dernière heure et la première*.)

²¹ À titre d'exemples: *La ligne du risque*, *op. cit.*, p. 32-43; *La dernière heure et la première*, *op. cit.*, p. 60-66.

²² Pierre VADEBONCOEUR, *La ligne du risque*, *op. cit.*, p. 33.

²³ *Ibid.*, p. 38.

²⁴ *Ibid.*, p. 89.

la transmutation des valeurs, de la morale, de la *psychologie* collective comme l'appelle l'auteur et, conséquemment, la transformation des modes de représentation, c'est-à-dire, selon le discours de l'essayiste, la *connaissance* du monde que fournissent les arts.

Pour Vadeboncoeur, la génération qui suit la sienne, celle de *Parti pris*, aura eu le courage d'opérer le passage vers un autre monde culturel et de rejoindre la vérité de la pensée, la vérité de l'art, de la culture. Ce groupe détiendrait « la clef du futur » bien que leurs idées soient évaluées par l'essayiste comme « gratuites » et « risquées ». Contrairement à la génération de *Cité libre* qui aurait surtout voulu actualiser sa société, lui faire prendre conscience de son temps, la grande innovation des jeunes de *Parti pris* est, précisément, qu'« ils inventent »²⁵.

La jeune génération est différente de la nôtre en ce qu'elle ne préjuge de l'échec d'aucune idée. Elle ambitionne donc de jeter tout le poids de ses idées dans la balance [...] Sa méthode à elle est de multiplier le hasard [...] et de faire que, dans ce jeu ainsi accéléré et compliqué, des chances accrues se fassent jour et que de cette agitation passionnante naissent des concours de circonstances qu'une action trop linéaire ne pourrait jamais provoquer.²⁶

C'est dire que, devant la promesse qu'incarnent ces jeunes, Vadeboncoeur entretient de hautes attentes quant aux solutions à fournir au problème de la culture, quant à une aptitude nouvelle à faire triompher la *vérité de l'art*, c'est-à-dire ce qui réussirait à fixer un modèle à l'humanité.

Or, dans le discours culturel de Pierre Vadeboncoeur, la satisfaction d'être parvenu, avec cette nouvelle génération d'intellectuels qui pointe, à une situation culturelle qui soit enfin sortie d'un immobilisme craintif pour traduire une véritable vie de l'esprit s'avère fugace. La mort de la revue *Parti pris* en 1968, et avec elle une certaine force d'énonciation, ébranle les espoirs exprimés avec son avènement. Il n'est donc pas étonnant que les essais de Vadeboncoeur sur la culture parus entre

²⁵ *Idem.*, *Lettres et colères*, op. cit., p. 151.

²⁶ *Ibid.*, p. 155-156.

1976 et 1985 (essentiellement *Un génocide en douce*, *Les deux royaumes*, *Trois essais sur l'insignifiance*) manifestent une profonde déception de la tournure de la culture québécoise. Oui, il y a bel et bien eu passage; dès 1976, il y a bien, pour Vadeboncoeur du moins, un ancien et un nouveau monde culturel. Mais il semble que la collectivité québécoise soit incapable de faire coïncider cette nouvelle culture avec l'idéal que propose l'essayiste, idéal qui révèle à l'homme ses désirs et ses forces, qui « fouett[e] [s]es puissances »²⁷ ou, plus précisément, ce qui entretient un sens critique, une volonté de *faire œuvre* (politique, artistique, sociale), un désir de poursuivre constamment l'investigation de l'homme hors des ornières de la tradition. La tradition semble toutefois, dans *Un génocide en douce* du moins, réussir à faire perdurer malgré tout un état culturel quasi inexistant.

Tout se tient admirablement. Ce qui se tient, entre autres, c'est ce qui se transmet. Vous transmettez infériorité, langue en voie de perte, désorientation politique, subordination, psychologie veule de minoritaires bafoués, mentalité de vaincus, et aussi la vieille consistance déclinante d'un peuple habitué à durer? Eh bien! sur la pente et dans les conditions propres à nous fixer dans ce destin, cela subsistera [...].²⁸

Tout se passe comme si l'invitation lancée par Vadeboncoeur avait été non pas vaine mais insuffisante. Dans les essais de la décennie 76-85, il restait à aiguiller la société québécoise vers cet idéal culturel par une argumentation plus explicite.

Car le problème manifeste de la culture, à ce moment, n'est plus sa stagnation mais en quelque sorte son manque d'orientation. Pour quelle fin, pour qui, cette culture en train de se renouveler opère-t-elle? Vadeboncoeur constate avec chagrin que dans ce monde « plus désespérant, plus laid », « tout achevait de se déspiritualiser »²⁹ :

il est arrivé ceci : dans le passage d'une période à une autre, on a cessé de s'adresser au même être. On ne voulait pas simplement des choses différentes ou augmentées pour le même homme ou pour la même humanité; j'irais jusqu'à dire qu'on voulait dans bien des cas les mêmes choses, mais pour un autre homme ou pour une autre humanité. Tout

²⁷ *Idem.*, *La ligne du risque*, op. cit., p. 77.

²⁸ *Idem.*, *Un génocide en douce*, op. cit., p. 53.

²⁹ *Idem.*, *Les deux royaumes*, Montréal, L'Hexagone, 1978, p. 11 et 12.

ce qu'il y avait de pareil, d'une part, dans les nouveaux systèmes à ce que nous réclamions dans les anciens et tout ce qu'il y avait d'inédit ou de nouveau, d'autre part, par rapport à ces derniers, s'adressait à un sujet qui, lui, était devenu différent. C'est l'homme lui-même qui, dans les nouvelles idées développées des anciennes idées de la même lignée, a changé de sens, mais il a surtout changé de dimensions.³⁰

Ce changement de sens, de dimensions, serait lié selon l'essayiste à un « oubli de l'âme », à une sorte de renversement, hostile; « l'homme n'a pas seulement oublié l'esprit, il s'en est resouvenu contre lui »³¹. Il ferait de cette nouvelle culture un univers froid, négateur, en manque d'une nécessaire transcendance; un univers qui « supprime tout langage sublimant » et qui cède tout l'espace de représentation à « l'existence brute »³². En atténuant ainsi la distance constitutive de la culture, l'homme ne parvient qu'à en produire l'exact opposé.

La dénonciation de Vadeboncoeur fera de ce second temps de son discours culturel la période où son argumentation est la plus active, où il procède véritablement à une orientation de la culture. Ce discours impose sans détour un point de vue sur la culture en adoptant la forme épideictique de la rhétorique aristotélicienne, c'est-à-dire une rhétorique binaire qui s'établit selon la dichotomie des valeurs noble/vil et vise à louer ou à blâmer le sujet dont il est question. L'analyse de la situation actuelle, qui a pour but ultime la défense d'une certaine idée de la culture, affiche sa subjectivité lorsque filtrée par l'éducation de l'essayiste, par ses croyances, ses principes. Ce sont ces partis pris qui orienteront non pas une réflexion sur la culture mais bien la dénonciation de ce qui se trame dans la société; ils orienteront le procès que Vadeboncoeur intente à ce qui s'oppose à la Culture.

Dans cette perspective, le recueil *Trois essais sur l'insignifiance* est représentatif de la pensée de Vadeboncoeur au cours de cette deuxième période. Parce que les textes qui y figurent sont d'un plus long souffle, parce que les œuvres y sont commentées en regard de l'époque — insatisfaisante, à transformer —, il permet

³⁰ *Ibid.*, p. 167-168.

³¹ *Ibid.*, p. 170.

³² *Idem.*, *Essais inactuels*, Montréal, Boréal, 1987, p. 66.

assurément le mieux d'analyser le mode d'opération du discours épидictique de Vadeboncoeur. Il mérite par conséquent qu'on s'y attarde de façon particulière pour voir le fonctionnement de sa rhétorique binaire qu'on peut qualifier *de l'extrême*.

Ce discours élabore son argumentation grâce à l'amplification des éléments de preuve. Dans *Trois essais sur l'insignifiance*, Vadeboncoeur loue la culture en montrant ce qui est vil dans l'inculture américaine. À l'instar de la rhétorique aristotélicienne qui ne pouvait permettre de demi-mesures dans les concepts, la rhétorique de l'extrême pose un regard manichéen sur le monde et les valeurs mais, en dualisant les thématiques abordées, la rhétorique de l'extrême dépasse le but de la forme épидictique (qui est seulement d'orienter la pensée selon l'axe louange/blâme) en mettant en scène un constant combat, un constant déchirement entre les mondes qu'elle distingue. La forme épидictique de la rhétorique aristotélicienne procède habituellement par l'exposition de faits ou d'idées pour prononcer, éventuellement, un verdict sur la noblesse du sujet débattu. Le dualisme qualitatif se révèle en fin d'argumentation. Dans la rhétorique de l'extrême, le dualisme est l'essence même de l'argumentation. Il s'agira de trouver le moyen de camper du *bon côté* la thèse qu'on soutient. Par conséquent, cette rhétorique se manifeste par l'emploi de mots faisant explicitement référence aux extrêmes (meilleur/pire, positif/négatif, toujours/jamais, tout/nul, etc.) ou par la définition voire la construction d'isotopies opposées (par exemple, la noblesse de la culture et de la spiritualité v/s la trivialité de l'inculture).

On peut aussi retrouver une axiologisation binaire où un *item* (ou un concept) ne peut être présenté sans son opposé. La description d'un fait réel, qui ne se présente pas synchroniquement avec son contraire, oblige l'auteur à la gestation du concept alternatif. Ce nouveau concept, cette *réalité fictive*, se présente comme un miroir nécessaire à la définition du fait réel. Par la définition de cette réalité fictive, proposée — imaginée — par l'auteur avec une certaine charge sémantique et éthique, le fait réel se révèle, comme une photographie peut être révélée par un négatif. L'auteur, à la source du sens de sa réalité fictive, détermine ainsi le caractère louable

ou blâmable du fait réel. Finalement, après l'exposition des deux mondes opposés, le lecteur est à même, le plus souvent, de privilégier l'un ou l'autre des extrêmes pour y associer la thèse défendue par l'auteur, en l'occurrence, l'essayiste.

Dans les *Trois essais sur l'insignifiance*, dès la lecture du titre, on pressent que la culture — le thème supposé central de ces trois essais, du moins, si l'on en croit la première phrase de « La parabole du néant »³³ — sera abordée par le biais de son opposé. En effet, pourquoi choisir de mettre l'accent sur l'insignifiance alors que le véritable sujet serait la défense de la culture? Plus révélatrice encore est la position, dans le premier essai, de la définition même de la culture. Ce n'est que trois pages avant la fin de « La parabole du néant » qu'on sait ce qu'entend l'essayiste par culture : « car qu'est-ce que la culture? Je crois que c'est le culte de l'âme »³⁴. Si Vadeboncoeur amorce le premier essai de ce recueil en parlant du « débat jamais conclu touchant l'effet de la culture », la première véritable révélation de l'essai (notable par la préposition *voilà*) relève du versant opposé à la thèse — entendre ici la défense de la culture. Il écrit : « Voilà ce qui est nouveau : *l'inculture*, dans la société, a fait des progrès stupéfiants »³⁵. On constate alors d'entrée de jeu que l'*inventio* vadeboncoeurienne évolue autour d'exemples tributaires de l'antithèse. Le préfixe privatif du substantif *inculture*, mis en évidence dans le texte par l'italique, présente le paradigme négatif dans lequel s'insérera l'analyse de *The Postman Always Rings Twice*, indice intrigant si on se souvient que le but avoué de l'essai était non pas de traiter de l'inculture mais de défendre la culture. Le choix même de cet exemple amorce la rhétorique de l'extrême. En effet, Vadeboncoeur choisit un roman qu'il peut présenter comme l'exemple d'un objet qui se veut, du reste, culturel mais où la pensée est quasi absente et laisse toute la place à des actions guidées par l'instinct. Cette absence de compromis dans l'exemple à la source de la réflexion de

³³ « Il y a un débat jamais conclu touchant l'effet de la culture » (*Idem.*, *Trois essais sur l'insignifiance*, Montréal, L'Hexagone, 1983, p. 11).

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 13.

l'auteur justifie l'utilisation de la rhétorique de l'extrême de son essai sur la culture. Il décrit l'ouvrage de Cain comme le théâtre d'un triangle amoureux suscitant des complots successifs de la part des deux amants pour tuer le mari, « imbécile et bonasse ». Il ne s'agit pour les personnages mis sous la loupe de l'essayiste que d'assouvir leurs désirs immédiats. Le résumé qu'en fait Vadeboncoeur est des plus incisifs: « L'homme engagé qui est l'amant, veut la femme de ce mari, qui est le patron; celle-ci veut l'homme engagé; le patron, qui est un crétin ridicule, ne veut rien, mais les deux premiers veulent sa mort; le procureur veut la tête des assassins, l'avocat de la défense veut leur argent, [etc.] »³⁶. C'est donc au ras des pâquerettes que Vadeboncoeur situe le dénouement : aucune nuance n'est amenée, impossible d'apercevoir une certaine profondeur spirituelle sur laquelle ouvrirait l'interaction des personnages. L'essayiste tente de présenter la diégèse le plus objectivement possible. Il ne peut néanmoins s'empêcher de laisser entrevoir à quel extrême (paradigme positif ou négatif) il rattachera le roman de Cain par le descriptif qu'il accole au mari : « un crétin ridicule ».

Avec la lecture de ce résumé, Vadeboncoeur oriente déjà le regard critique du lecteur, par la présentation du commentaire de l'œuvre qui efface toute zone grise dans la définition culturelle des personnages et, par extension, de la société qu'ils caractérisent. La présentation se lit comme suit : « C'est en lisant *The Postman Always Rings Twice*, de Cain, que j'ai vraiment entrevu l'extrémité où conduit la liquidation de la culture »³⁷. Par les termes *extrémité* et *liquidation de la culture*, l'œuvre de Cain s'oppose radicalement à la tradition culturelle telle que l'entend Vadeboncoeur. Dès lors, les paradigmes lexicaux de l'extrême s'installent, particulièrement dans le cas des adverbes. On repère une abondance de « tout », « aucun », « toujours », « plus », « nul », « sans ». On trouve aussi bon nombre d'adjectifs tels « inouï », « terrible », « complète », « ultime », « entier », « suprême »

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 12.

et des substantifs comme « désolation », « drame », « barbarie », ou « déficit », « inanité », « ennemi », ou encore, « tragique », « bassesse », « soustraction », « manque ». À quelques reprises, ces noms créent un effet de saturation par une accumulation d'exclamations. Par exemple, Vadeboncoeur serait tenté d'interpeller les personnages en disant: « Stérilité! Désert! Vous avez tout tué! »³⁸, rendant ces personnages seuls responsables de l'annihilation de la culture.

Plus résolument encore que par le titre du recueil et le début du premier essai, l'auteur campe du côté négatif de la dichotomie culture/insignifiance l'exemple de *The Postman...* en affirmant:

Les personnages de Cain, dans le roman cité, écrit annonciateur daté de 1934, produit de l'Amérique, sont tout entier dans leur actualité immédiate [...]; coupés des Lettres, privés du Livre, bien entendu, mais étrangers aussi à toute intelligence ancestrale des choses [...], damnés de l'ignorance, non pas l'ignorance populaire de jadis, qui n'en était pas une puisque le peuple était enseigné, mais une ignorance comme il ne s'en était pas trouvé encore dans l'histoire, dans une histoire depuis toujours éclairée par la sagesse et par les cultes. Hélas! le petit monde de démence et de convoitise qui fait l'univers de ce roman préfigure la décadence actuelle et ne connaît pas une seule pensée!³⁹

L'isotopie négative déployée ici repose sur l'insertion d'une exclamation et de douze expressions à caractère péjoratif au sein de deux phrases. Pour contrebalancer, pour comprendre ce à quoi les personnages présentés s'opposent, le lecteur doit se représenter mentalement l'endroit de l'inculture ainsi décrite puisque, rappelons-le, ce n'est qu'à la toute fin de l'essai qu'on connaît la définition de la culture.

Il faut concéder que Vadeboncoeur, dans le passage cité, oppose explicitement la vacuité culturelle de *The Postman...* aux Lettres, au Livre. Il l'oppose aussi à un Avant (une intelligence ancestrale : sagesse, culte, *etc.*). Mais si le monde élaboré par Cain est autosuffisant, sémantiquement parlant, la critique qu'en fait Vadeboncoeur ne peut être compréhensible que dans la mesure où on passe outre le domaine littéraire, où le lecteur accepte — passage inductif que Vadeboncoeur semble espérer

³⁸ *Ibid.*, p. 33.

³⁹ *Ibid.*, p. 14. Je souligne.

produire — d'étendre le vide culturel du *Postman* à toute une société — une société de l'inculture — afin qu'il y ait confrontation avec une autre société extradiégétique, celle du Livre, de la sagesse, des cultes, celle qui *mérite* qu'on la défende. Ce n'est que par ce passage qu'un lien peut être établi entre la critique virulente de l'ouvrage de Cain et la défense de la culture que Vadeboncoeur dit vouloir faire. En effet, ce lien s'effectue par la réussite d'un équilibre des extrêmes thématiques créés par l'essayiste. À la dévalorisation du monde de Cain, Vadeboncoeur opposera l'éloge de l'Europe de Camus où l'absurde ne serait qu'un moyen de questionner l'essence; à la critique de la satisfaction immédiate, il opposera la glorification de « la royale autonomie de l'âme »⁴⁰.

Pour bien convaincre le lecteur, Vadeboncoeur complète ce procédé argumentatif que constitue l'exploitation de la tension installée entre les paradigmes de la culture et de l'inculture en insérant comme un coin une mise en garde qui maintiendra béante la fissure entre les termes de la dualité : il serait essentiel de revenir à une certaine culture, de se distancier de l'inculture américaine à la Cain, pour que notre société ne « régresse » pas au point de ressembler à celle du *Postman*. Cette mise en garde généralise la problématique culturelle présentée par la critique de *The Postman Always Rings Twice* en transposant les considérations littéraires au champ sociopolitique; elle constitue l'argument ultime de Vadeboncoeur. À cet effet, il suppose que Cain, inconscient de la portée de son œuvre, aurait brossé « prophétiquement » le portrait de l'Amérique des années prochaines : une Amérique sans spiritualité, une Amérique sans comportements humains. L'inculture n'est donc pas le propre du littéraire mais se présente comme une menace sociale bien réelle. En conférant ainsi un statut menaçant à l'inculture, l'auteur peut intégrer à ce concept — et les dénoncer en même temps — toutes les valeurs opposées à la culture qu'il défend sans vraiment l'exposer. La culture demeure donc un concept éthéré tenant de la perfection ou d'une sagesse inspirée. De fait, il est beaucoup plus difficile de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

défendre un concept figé dans la réalité, puisqu'ainsi il se révèle dans toute son imperfection, que de dénigrer — pour que, relativement, il soit valorisé — une malléable construction de l'esprit qui s'y oppose.

Du constat pamphlétaire de l'inculture américaine, l'essayiste passe au regret de l'écrivain-oracle ou d'une capitale mondiale culturelle. L'extrapolation de Vadeboncoeur permet une lamentation sur un vide auquel toute la société américaine ne saurait remédier de par son incapacité même à concevoir ce qu'est la culture. Cette incapacité justifierait donc l'emploi de la rhétorique de l'extrême qui découle, en quelque sorte, de la méthode platonicienne — examiner l'ombre pour connaître la chose — vu que les cavernicoles d'aujourd'hui ne sont plus habitués à la lumière de la culture. Sollicitant l'adhésion du lecteur à sa rhétorique et soulignant implicitement la nécessité d'un manichéisme pour sa défense de la culture, l'essayiste écrit justement:

Qu'on me pardonne d'insister. Il faut voir le rapport entre le désert spirituel de *The Postman* et celui des sociétés où nous vivons.[...] J'en appelle pour cela à ce qu'est la culture. Mais, je le sais, c'est en appeler à une ombre, pour la plupart des gens d'aujourd'hui.⁴¹

Ce dualisme entre l'appel à la culture et le constat de son absence, tout comme l'induction à laquelle invite constamment Vadeboncoeur (le passage du littéraire au sociopolitique), constitue l'essentiel de l'argumentation du « Panthéon de porcelaine », second essai du recueil. L'essayiste y présente la même axiologie culturelle et pose les États-Unis comme l'influence péjorative. Par la rhétorique de l'extrême, l'essai incite le lecteur québécois sinon à reconquérir la culture qui rendait l'âme « ardente » du moins à ne pas être dupe du chatoiement couvrant l'absence de toute transcendance inhérente à une véritable œuvre artistique. Dans « Le panthéon de porcelaine », Vadeboncoeur retrace les raisons de son indifférence vis-à-vis de l'œuvre de Judy Chicago, *The Dinner Party*, où des centaines de noms de femmes illustres sont écrits sur la surface de céramique d'un autel triangulaire. Une dizaine

⁴¹ Ibid., p. 37.

de couverts sont mis à la gloire des quelques femmes les plus remarquables au jugement de l'artiste. Ce que Vadeboncoeur reproche à Chicago est l'utilisation de symboles sacrés pour les besoins d'une entreprise politique. Comme son œuvre n'a rien à proprement dire de religieux, Chicago ne retiendrait du sacré que l'extérieur — le symbole comme tel de l'autel mais aussi le dénuement, la blancheur, le lustre — et ne ferait du sacré qu'une vitrine pour attirer le spectateur vers l'idéologie féministe. Si les paradigmes lexicaux de l'extrême, tels « rien », « jamais », « aliéné », « anéanti », « bafoué », « médiocre », sont moins présents que dans le premier essai, reste néanmoins évidente une tension entre deux mondes: celui du sacré et celui du profane. En les opposant, Vadeboncoeur fait s'affronter la signification et l'utilisation, l'être et le paraître, la pensée et l'action, la passion et la froideur. En effet, *The Dinner Party* lui aurait laissé une étrange impression de froid, ce qu'une véritable œuvre d'art ne saurait causer. Ce froid serait lié à une absence de sens comme dans *The Postman Always Rings Twice*. Chicago met en effet sur un même pied des figures féminines incompatibles comme Marie de l'Incarnation et madame de Pompadour. Faire figurer dans ce rassemblement toutes les croyances à titre égal équivaldrait, selon Vadeboncoeur, à leur accorder un titre nul comme si les figures élues pour représenter chaque paradigme social ne pouvaient être associées pour broser le portrait de l'influence féminine sur la société occidentale. C'est dire que pour Vadeboncoeur le réel n'est saisissable que par l'organisation du monde engendrée par la présentation d'oppositions et, ultimement, de hiérarchies.

Cette approche même de l'œuvre d'art révèle la catégorisation à la source de la rhétorique de l'essayiste. Il semble en effet impossible pour Vadeboncoeur de concevoir la cohabitation de valeurs symboliques disparates. Le manichéisme de la rhétorique à l'œuvre ici par la critique de l'œuvre de Chicago laisse pressentir que ce qui n'entre pas dans le schème binaire de la pensée de l'auteur sera rejeté comme tel du côté négatif de l'axiologie. *The Dinner Party* sera donc jugé non pas comme une œuvre d'art mais comme un « happening visuel », « un bricolage », où Chicago ne

produit « qu'un avancement indifférencié du féminisme [...], un anéantissement de la pensée au profit d'un mot d'ordre »⁴².

N'ayant aucune caractéristique de l'œuvre d'art et n'étant simplement qu'une « sophistication criarde », *The Dinner Party* est automatiquement associé à la civilisation américaine. Vadeboncoeur conclut ce second essai par une énumération qui mène, encore une fois, à l'induction qui jugera tout un continent:

Agitation-inattention, grandiloquence, action sans conscience, existentialisme turpide, primitif et avant la lettre, primauté du résultat pour le résultat, je ne dis pas que ce soit là toute l'Amérique, mais enfin, c'est beaucoup l'Amérique, c'est surtout beaucoup de ce qu'on apprend par l'Amérique et de ce qui est passé dans la culture dominante de ce continent. J'éprouve la plus profonde détestation de tout cela. [...] L'Europe doit intervenir.⁴³

L'Europe est présentée comme le contrepoids de l'inculture, comme la force réhabilitante capable de rendre, de nouveau, l'âme « ardente ». Des œuvres d'art européennes qu'il voit lors de cette même visite au Musée d'art contemporain de Montréal, il retient la poésie, la civilisation, mais surtout, la piété et la chaleur qui font « fondre le cœur »⁴⁴. Clairement, à l'Europe s'associe l'émotion bienfaisante qui découle de la véritable culture. Après la lecture de cet essai où deux civilisations sont si nettement opposées, on comprend qu'il faut, pour profiter de la grâce de la culture, savoir s'associer au monde qui permet le salut de l'âme. Dans l'entendement du lecteur, l'Europe défait l'Amérique. Pour l'essayiste, cet accomplissement de l'argumentation est un premier pas vers le triomphe de la culture.

Avec l'essai qui clôt le recueil, « Les coups de feu de l'arbitraire », l'Europe, par opposition à l'Amérique, demeure la voie d'accès privilégiée vers la culture. Le texte s'ouvre sur un extrait du *Journal* de Green où celui-ci décrit une réunion nocturne qui tourne à la violence, une violence célébrée par tous les participants comme un divertissement extraordinaire. Dès le début de l'essai, Vadeboncoeur

⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁴³ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 82

réinstalle l'opposition États-Unis/Europe telle que présentée par les deux essais précédents, en affirmant qu'un tel événement aurait été impensable en Europe à la même époque. C'est là une opposition qui va main dans la main avec celle qui se présente entre le domaine du factuel et celui de l'intellect. Alors que l'Amérique profite de « l'explosion de l'instant », « pour chute[r] dans l'élémentaire irraison [...], pour flirte[r] avec l'enfer »⁴⁵, l'Europe des années 1930, qui ne saurait porter de tels événements, devient une figure paradisiaque où la réflexion, l'intelligence et la sagesse empêchent la barbarie.

Entre ces deux extrêmes se pose le Québec, nation-milieu. Si le Québec tient une place significative dans cet essai — à la différence des deux essais précédents —, c'est pour illustrer comment il savait jadis choisir le paradigme positif, se modeler sur l'Europe et comment, maintenant, il se laisse malheureusement tenter par l'inculture américaine. Cette tension entre la francité et l'américanisme n'est développée dans « Les coups de feu de l'arbitraire » que dans l'optique où elle incite le lecteur, en fin de recueil, à trouver lui-même les associations nécessaires à la reconquête de *l'ardeur de l'âme*. En montrant l'ancienne position — européenne — du Québec, le passé enseigne; l'essayiste n'a plus à convaincre. En montrant que le Québec a déjà connu la culture — du moins, *une* culture —, on comprend qu'il y aurait lieu d'espérer la reconquérir; il s'agit de retrouver la voie qui y menait. Vadeboncoeur n'en indique qu'une : la francité.

Le regard historique que porte Vadeboncoeur sur l'évolution du continent soutient son axiologisation culturelle. Il montre que les États-Unis ont acquis rapidement leur indépendance, qu'ils ont développé leur économie à un rythme effréné, ce qui les a amené à délaisser la véritable spiritualité, alors que le Québec est sauvé de la barbarie de l'action parce que — étrangement — il serait resté plutôt statique à cause de son isolement culturel et économique et de son conservatisme religieux. Certes, les États-Unis, aussi très religieux à l'origine, tiraient de ce fait leur

⁴⁵ *Ibid.*, p. 90-91.

vertu. L'association *États-Unis* et *vertu* peut être dans ce discours surprenante mais les paradigmes thématiques élaborés dans les deux essais qui précèdent seront vite rétablis dans la mesure où Vadeboncoeur qualifie d'« européenne » l'Amérique d'alors. De spirituelle, l'Amérique deviendra matérialiste. Le pouvoir de l'argent contaminera le *trait européen* du nouveau continent. En effet, tout voués à la production, les Américains ont remplacé Dieu par une idole du même nom qu'on remerciait pour les fruits du labeur. C'est au nom de la religion que l'action sans trêve acquiert son importance. Du pôle religieux *euro péen*, l'Amérique se déplace vers un pôle où l'introspection est absente, vers « l'extérieur »⁴⁶. L'Homme nouveau n'aurait plus aucune nourriture spirituelle, ne soutiendrait aucune culture; il agit aveuglément dans la seule recherche du plaisir immédiat. À la spiritualité s'oppose le mercantilisme; à la religion, l'idolâtrie; bref, à la pensée de l'Europe, l'action insensée de l'Amérique.

Si Vadeboncoeur en arrive à cette conclusion par le biais de l'extrait du *Journal* de Julien Green où on espère des coups de feu pour se divertir, il concède néanmoins qu'André Breton souhaitait un peu la même chose. En effet, tirer au hasard dans une foule serait l'acte surréaliste par excellence. Mais Vadeboncoeur excuse rapidement le tout en n'y voyant là qu'un « verbiage rituel d'écrivain qui se paie un délire », la manifestation « d'un vertige intellectuel dans une Europe qui a plus l'habitude de penser et d'écrire que de passer aux actes »⁴⁷. Au Québec, on aurait pensé de même, avec Claude Gauvreau par exemple, qui avait, comme Breton, « cet air profond et accroché au néant ». Tous deux, d'après Vadeboncoeur, ont passé par-dessus l'irréalité, par-dessus l'abstraction cognitive du surréalisme pour « dire l'Europe »⁴⁸. Et *dire l'Europe* serait:

[montrer qu'elle ne] s'est jamais affranchie de la juridiction de la vérité.
Elle ne s'est pas tirée au dehors, elle ne s'est pas dégagée du jugement,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 100.

elle n'a pas été capable de faire cela, bien qu'elle l'ait tenté autant comme autant. Ce n'était pas dans ses possibilités. Elle n'a jamais été ignare.⁴⁹

Gauvreau, comme Breton, serait un médiateur de cette vérité, de cette introspection, de ce jugement indissociables de la culture. À l'Europe équivaut donc une projection dans la pensée. Associer l'Europe à toute représentation négative — par exemple, à l'absurde comme finalité, c'est-à-dire sans qu'il soit un moyen pour promouvoir la réflexion — ne serait pas *dire une autre Europe* ou *dire son Europe*, mais ce serait prendre parti *contre* elle; ce serait prendre le parti de l'Amérique, de l'inculture.

Les *Trois essais sur l'insignifiance* de Vadeboncoeur empruntent donc la voie de la dénonciation. Il faut dénoncer pour mieux défendre : dénoncer l'inculture pour défendre la culture, dénoncer l'Amérique pour attacher le Québec à l'Europe au profit de la culture. Le ricochet argumentatif, le jeu des extrêmes, s'avère nécessaire pour une raison : il ne s'agit pas de montrer simplement que la culture est digne, noble, louable ou essentielle; il faut que le lecteur prenne parti pour elle en étant, avant tout, contre ce qui s'y oppose. C'est là le procédé argumentatif privilégié de Vadeboncoeur qui semble mesurer son succès par l'influence qu'il exerce sur le lecteur. En fait, le lecteur ne peut participer à l'essai — être en accord ou en désaccord avec la thèse — s'il n'attribue pas une connotation positive à un des paradigmes proposés, s'il n'en choisit pas un qui reflète sa propre pensée. Là est le but du discours performatif. Si la promesse, par exemple, oblige le locuteur à agir, la demande force l'illocutaire à agir en fonction du locuteur. Lorsqu'il y a dénonciation par contre, comme dans ce cas-ci, on veut *faire réagir* l'autre en fonction d'une situation externe. Le discours a d'autant plus de force perlocutionnaire si le cas soutient certaines valeurs (éthiques, sociales, *etc.*) ou une part d'autorité (domaines politique, religieux, culturel, *etc.*). Autrement dit, l'essayiste cherche à faire réagir le lecteur pour que tous deux bougent — intellectuellement — dans le même sens et

⁴⁹ *Ibid.*

parviennent à compléter ou à réorienter la transformation socioculturelle qui avait suivi l'invitation lancée avec ses essais des années 1960.

L'œuvre classique qu'est celle de Pierre Vadeboncoeur, cette œuvre qui permet d'effectuer le passage entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau, dépasse le temps prophétique de l'invitation-annonciation et celui du conflit des mondes dans un présent perpétuel. Elle recouvre aussi un troisième temps où s'exerce ce qu'on pourrait appeler une parole rétrospective qui entretient de même la pensée binaire. À l'issue du duel entre la culture et l'inculture contemporaines émerge le discours crépusculaire de Vadeboncoeur. Insatisfait de voir la place croissante qu'accorde sa société à ce qu'il nomme l'inculture, Vadeboncoeur exprime non pas sa nostalgie mais assurément sa déception⁵⁰ devant l'état de la culture du Québec des années 1990, devant, surtout, pour moduler le mot de Laurent Mailhot, « ce qui aurait pu être et n'a pas été ». La binarité, le dualisme, les extrêmes du discours culturel de Vadeboncoeur se repèrent dans le contraste qui perdure entre une situation culturelle intolérable et un idéal qui maintenant ne semble pouvoir se projeter dans l'avenir mais s'affilie, comme par dépit, à une période antérieure.

Déjà avec *Les deux royaumes*, Vadeboncoeur estime qu'il peut difficilement continuer de supporter (aux deux sens du terme) la culture de son époque. Ayant « franch[i] toute la modernité [...], orienté à rebours par [s]es répulsions »⁵¹, il écrit : « délibérément plus de mon temps mais me trouvant du même coup passé par-delà, je contempnais, loisiblement, n'importe quel objet du cœur et de l'esprit, comme si enfin je n'eusse été d'aucun temps, n'ayant par conséquent de compte à rendre à aucun »⁵². Avec ses recueils des années 1990, c'est un regard comme extérieur, désengagé, qu'il

⁵⁰ Cette déception doit se distinguer du désenchantement de Jean Le Moyne pour qui le deuil de l'idéal serait encore à faire; le désenchantement faisant ressentir l'urgence d'un autre mode d'action. La déception chez Vadeboncoeur est intimement liée au processus de deuil.

⁵¹ *Idem.*, *Les deux royaumes*, *op. cit.*, p. 52.

⁵² *Ibid.*, p. 179.

jettera sur ce qu'est devenue la culture. En une trentaine d'années, autant dire en un éclair, le Québec aurait selon l'essayiste parcouru deux siècles d'histoire. Quelques décennies, c'est là une période beaucoup trop courte pour encaisser des mutations aussi importantes que peuvent l'être la liquidation du passé, de la tradition, de la religion qui avaient soutenu une vision du monde. Période beaucoup trop courte surtout pour consolider des valeurs de remplacement. Devant ce vide culturel, l'essayiste a pour toute réaction — compensatoire, en quelque sorte — de s'accrocher à l'ordre ancien. « La question n'est pas tant de savoir ce que valait objectivement cette culture, encore que cette question soit de taille; mais l'important c'est qu'il y avait une culture et qu'il n'y en a plus guère »⁵³.

La dernière phase du discours culturel de Pierre Vadeboncoeur est en fait bien noire. En comparaison avec l'ancien monde, la culture moderne serait portée par des hommes frappés d'inconscience, pour qui il serait vain d'en appeler au jugement, vain d'instaurer dans le discours un duel entre des valeurs opposées comme dans les *Trois essais sur l'insignifiance*. Cette culture n'aurait aucune cohésion et encore moins de continuité. « Notre époque est un bazar », annonçait déjà Vadeboncoeur dans *Les deux royaumes* : toutes pensées sont égales; toute transcendance est ravalée par le mépris; toute représentation ne peut souffrir la sublimation mais « pren[d] pour modèles les turpitudes dont [l'époque] est capable [pour les] établir et [...] fonder les pratiques ultérieures en droit »⁵⁴. Il ne reste donc qu'une seule attitude qui réponde vraiment aux exigences de l'esprit : être « inactuel ». Attitude de méfiance devant l'insignifiance moderne, cette posture prône un détachement, un désengagement vis-à-vis l'époque pour retrouver ce que l'essayiste nomme la *vérité de la présence*, c'est-à-dire la constante et secrète interrogation de l'âme devant toute pensée, interrogation qui révèle son « pouvoir de signifier [...], de représenter l'effort du désir vers le bien

⁵³ *Idem.*, *Un génocide en douce*, op. cit., p. 18.

⁵⁴ *Idem.*, *Essais inactuels*, op. cit., p. 65.

qu'[elle] poursuit, *d'exprimer un prix*, le prix extrêmement élevé des plus hauts objets qu'[elle] cherche »⁵⁵.

Retrouver cette vérité, c'est là le désir qui soutient la pensée binaire de ce dernier volet du discours culturel de Pierre Vadeboncoeur, mais la tâche étant vraisemblablement impossible dans cette culture agonisante, ne reste de la rhétorique de l'extrême — l'espoir et le désir envolés — que le paradigme négatif : cette vérité ne se trouve maintenant que dans un passé inaccessible; la culture réelle, immédiate, n'est que le revers d'un idéal, et ne peut se décrire qu'avec les mots de la déception.

L'humanité improvisée, recueil d'essais quasi pamphlétaires lancés contre le postmodernisme, fait le portrait de cette culture en défaut de conscience. Unique figure positive dans ce recueil, Gaston Miron est étudié longuement en ouverture pour le modèle d'intériorité et d'humanité qu'il offre, pour fournir le contre-exemple par excellence de la postmodernité. Miron était de ceux qui avaient « la conscience qu'il y a[vait] Quelque chose dont l'humanité témoigne, [et cela] n'existe plus guère »⁵⁶. Vadeboncoeur s'emploie en conséquence à décrier cette absence, ce manque. Mais traiter du vide soulève quelques difficultés puisque l'argumentation est une chose qui relève plus aisément de la positivité. Sa rhétorique peut difficilement entamer ce monde désormais sans consistance; c'est à une exposition de ses propres perceptions, de sa propre expérience que l'essayiste peut procéder pour valider son idée de culture, réalité qui aurait prévalu jadis.

Je me sens prisonnier dans cette liberté postmoderne. J'y suis interdit d'indépendance. Ce qui y est ouvert est clos. Ce qui s'y annonce comme large est étroit. Dans cette liberté surmoderne, ce qui ne relève plus de rien ne relève que de soi et s'impose d'une manière impérative.

Et plus loin, encore :

L'époque présente me provoque, me blesse, en tant qu'individu. L'avenir actuel est bloqué autant que l'autre l'était, mais d'une bien autre façon. D'une façon presque opposée.⁵⁷

⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁶ *Idem.*, *L'humanité improvisée*, [s.l.], Bellarmin (coll. « L'essentiel »), 2000, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 45 et 96.

Suivant l'expérience de Vadeboncoeur, la culture de la fin du millénaire ferait donc figure d'impasse. Elle supporterait l'anéantissement du sens : l'époque postmoderne ne témoignerait que d'une « anti-expérience », d'une simple agitation chaotique. « Je l'interprète comme la mort travestie en des restes de vie frénétiques »⁵⁸.

Bien que Pierre Vadeboncoeur ne revendique plus rien ou si peu pour la culture dans ses derniers essais, il n'en reste pas moins que ceux-ci portent la même vision du monde que les essais des deux périodes antérieures : la culture ne s'aborde que par sa dualité où sont séparés un état présent, insatisfaisant, et un idéal, à atteindre. Si Vadeboncoeur exprime en fin de parcours une déception mordante, s'il ne montre à la place de la culture qu'un vide désolant, il faut convenir avec George Steiner qu'à l'instar de tous les discours pessimistes, le discours de la déception comporte un « postulat implicite d'utopie »⁵⁹. Sont toujours présents dans le discours culturel de l'essayiste deux mondes bien distincts. Le — désir d'un — passage vers l'idéal culturel (une certaine *présence* historique, un certain modèle européen), qu'il soit appelé, en voie d'être effectué mais peut-être inadéquatement, ou qu'il aboutisse par un dérapage, indique que la seule action valable se joue sur la ligne de la contestation qui oriente la culture vers son affirmation.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁹ George STEINER, *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Paris, Gallimard, 1986 [1971, vers. or. angl.], p. 85.

CHAPITRE III

La génération de la centralité :
**les rhétoriques de la centralisation,
de la négativité
et du décentrement**

L'ESPRIT DE *LIBERTÉ*

À la génération des « classiques » qui, lançant ses appels répétés à une nécessaire transformation culturelle, une révolution tranquille ou non, à ce groupe qui était comme spectateur devant le monde succède une génération d'essayistes qui s'inscrit véritablement *dans* cet univers culturel en plein remaniement, une génération qui choisit de le prendre à bras-le-corps pour le définir et en faire ainsi *son monde*, au sens où Arendt entend « la maison humaine édifiée sur terre », la « patrie » qui s'inscrit à même la fragilité de la « durée ». Cette génération est peut-être celle qui est le plus étroitement associée à la Révolution tranquille puisqu'elle concrétise le passage voulu par les « classiques ». Elle est celle qui, en littérature du moins, aurait mis fin à l'isolement culturel du Québec¹ et aura instauré des institutions culturelles durables, telles des maisons d'édition, mais aussi le volet télévisuel de la Société Radio-Canada, et procédé à une large modernisation — des productions de l'ONF, de la structuration de l'éducation pour faire des différents domaines culturels autant de champs autonomes, *institutionnalisables* et donc transmissibles. Cette génération « qui a eu vingt ans en mil neuf cent cinquante »², celle qui aura refait la culture québécoise autour d'elle, et qu'on pourrait par conséquent qualifier *de la centralité*, peut être représentée en littérature, dans le discours essayistique, par ceux qui ont fait naître l'esprit de la revue *Liberté*, revue qui aura été depuis 1959, « à la fois un lieu particulier et général de la littérature québécoise en train de se faire »³.

¹ Jean-Marcel PAQUETTE, *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 207.

² André BELLEAU, « L'Allemagne comme lointain et comme profondeur », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 46.

³ Laurent MAILHOT, *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 225.

Bien qu'elle n'ait pas de programme précis, *Liberté* dès sa fondation fait figure de centre de gravité pour la vie intellectuelle montréalaise. Avec la grève de Radio-Canada en 1958 et le nouveau statut de la radiodiffusion qu'instaure au pays le Bill C-55, quelques réalisateurs⁴ et rédacteurs à l'emploi de la société d'État entreprennent de créer un nouveau lieu de réflexion et de parole. L'exemple du premier numéro entier de la revue, « Les intellectuels et la société politique » (no 6, 1959), fait foi de la distance critique qui sera son principal objectif en se penchant sur la question politique au Québec mais avec toute la « liberté intellectuelle » voulue. *Liberté* n'a donc pas de position déterminée. Bien qu'elle tienne souvent un discours politique, surtout au cours des années 1960 avec les collaborateurs qui formeront éventuellement *Parti pris*, il n'est pas généralisable à l'ensemble de la rédaction et cultive en fait la plurivocité.

C'est d'ailleurs cette indétermination, cette constante quête de la pensée qui caractérise la revue. Aucun étendard, aucune étiquette. Elle n'est pas non plus à proprement parler une école sinon peut-être, comme le précise Laurent Mailhot, une école de l'essai comme genre littéraire⁵. Elle est un lieu ouvert, « un certain espace jugé plus capital que ce sur quoi il ouvre », un milieu accueillant aussi, en un mot, « une taverne » comme se plaît à l'imaginer André Belleau⁶. Les idées — les idéologies — qui y circulent, même confrontées aux grands événements qui à chaque décennie marquent l'histoire québécoise (la Révolution tranquille au début des années 1960, la crise d'Octobre '70, le référendum sur le projet de souveraineté de '80), ne fixent le discours de *Liberté*. Bien que celui-ci soit toujours axé dans le sens de l'indépendance, sont traités des sujets⁷ qui, loin d'obliger les intellectuels à

⁴ Parmi les neuf fondateurs, cinq sont réalisateurs ou rédacteurs à la SRC : Jean-Guy Pilon, Gilles Hénault, Paul-Marie Lapointe, Fernand Ouellette et André Belleau qui, dans le premier numéro (janvier 1959), signe le premier grand article de fond en faisant le bilan de la grève. Les autres fondateurs sont Gilles Carle (ONF), Jacques Godbout (ONF), Jean Filiatreault et Lucien Véronneau.

⁵ MAILHOT, *op. cit.*, p. 229.

⁶ André BELLEAU, « *Liberté* : la porte est ouverte », *Surprendre les voix*, *op. cit.*, p. 22 et 24.

⁷ À titre d'exemples, au cours de la première décennie : « Problèmes actuels » (no 12, 1960), « L'écrivain est-il récupérable? » (no 17, 1961), « Le séparatisme » (no 21, 1962), « Jeune littérature... jeune révolution » (no 26, 1963), « Le Mouvement laïque » (no 27, 1963), « Le Québec et la lutte des

déterminer une fois pour toutes la ligne de pensée de la revue même s'ils les lient au champ sociopolitique, font entendre des voix singulières, souvent discordantes, qui visitent à leur gré différentes idéologies principales. Les collaborateurs de *Liberté* s'insèrent dans l'Histoire en se jouant des partis pris, en les interrogeant pour travailler une pensée multiple, créatrice qui, étrangère à la coercition idéologique, fasse contrepoids à l'action pure pour tracer plutôt un horizon culturel. Cette pensée de la culture est pour *Liberté* la meilleure façon d'avoir conscience de son époque sans toutefois se laisser aveugler par elle.

La rédaction étant constituée largement d'écrivains, c'est par la littérature que *Liberté* aborde sa société. Loin d'en faire une simple illustration comme à *Cité libre* ou un point d'appui pour une revendication « indépendantiste, laïque et socialiste » comme à *Parti pris*, *Liberté* laisse à la littérature « toute la place. C'est elle qui fait lire la société, et non l'inverse. Voilà la nouveauté »⁸. Par elle, il s'agit de faire surgir la fonction critique pour réévaluer puis remodeler le champ sociopolitique sans pour autant adopter un ton péremptoire, dogmatique, pamphlétaire. La revue se veut le lieu d'un dialogue rassembleur (comme l'illustrent les traductions et les collaborations internationales), un dialogue qui décroïsonne une culture trop longtemps abordée par sa qualité de *mineure*, pour l'affirmer dans sa souveraineté. Par la littérature, c'est une culture libre qui s'affiche à *Liberté* et c'est sur sa force intrinsèque que la rédaction aura misé pour exercer une action littéraire, plus élevée, plus large, que ce à quoi obligent les « circonstances », selon le mot de Gilles Marcotte. La lutte — la victoire — de *Liberté*, diffuse et constante, aura été de consolider la culture par sa pensée même.

Cela semble peut-être un bien grand accomplissement pour un groupe somme toute assez restreint et disparate. Mais si cet esprit, cette pensée culturelle instaurée par le groupe fondateur « finit par représenter l'essentiel de l'évolution de la

langues » (nos 31-32, 1964), « La Contre-Révolution tranquille » (no 39, 1965), « Dictionnaire politique et culturel du Québec » (no 61, 1969).

⁸ MAILHOT, *op. cit.*, p. 228.

littérature et de la société québécoises durant un quart de siècle »⁹ et sans doute davantage, c'est que ce groupe a su s'appuyer sur ses cadets, ce que *Cité libre* par exemple n'a pas su ou voulu faire avec les siens.

Ces cadets, ce sont ceux que François Ricard a regroupés sous l'appellation de *génération lyrique*, la première cohorte du baby-boom. Nés entre 1942 et 1952, ils auraient, par la force de leur nombre mais aussi par leur éducation, bousculé l'ordre du Québec, refusant de se mouler au vécu de leurs parents. La pression démographique qu'ils exercent par conséquent fait en sorte que le reste de la société, à laquelle leur esprit ne saurait être assimilable, n'aurait pu faire autrement que de se transformer à l'image de cette génération pour faire place à ses aspirations, c'est-à-dire imposer avec force un nouveau rapport — *lyrique* — avec le monde. Ricard en parle comme d'une « confiance catégorique en ses propres désirs et ses propres actions et le sentiment d'un pouvoir illimité sur le monde et sur les conditions de l'existence »¹⁰. L'enfant de la génération lyrique exprime une attitude particulière :

[celle-ci] consiste à voir le monde comme un immense champ ouvert [...] qu'il peut donc défaire et refaire à sa guise pour s'y projeter et s'y accomplir sans réserve ni compromis [...]. Son but n'est pas d'abord de dévaster quoi que ce soit, mais bien plutôt, au-delà de toute dévastation, de rendre possible le (re)commencement.¹¹

De cette attitude, et en fonction de ce but, surgit le *sentiment de centralité* qui incite cette génération à habiter le monde en propriétaire et lui fait croire qu'il est non seulement possible d'agir sur lui mais que c'est là sa mission, son destin.

Si l'emprise de ces premiers-nés du baby-boom est à ce point marquante, pourquoi alors ne pas en considérer les membres comme les figures emblématiques de la génération de la centralité, celle qui aurait opéré la profonde transformation culturelle du Québec? À la lecture de l'essai *La Génération lyrique* de François Ricard, on ne peut que convenir que ce groupe occupe une place importante voire

⁹ *Ibid.*, p. 230.

¹⁰ François RICARD, *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 25-26.

dominante dans la société par sa simple existence mais surtout par ses actions. Ce qu'il ne faut pas occulter toutefois est le fait que leurs aînés, leurs grands frères — qui ont entre autres fondé *Liberté* — sont ceux qui ont véritablement créé auparavant le momentum révolutionnaire, si on peut dire; la génération lyrique du baby-boom aura été son vecteur d'accélération.

Ricard aborde d'ailleurs l'importance de ces aînés et des liens étroits qu'ils entretiennent avec leurs cadets en précisant toute l'étendue de sa catégorie :

il y a, pourrait-on dire, deux façons d'appartenir à [la génération lyrique]. Au sens strict, c'est d'être né entre les dernières années de la Deuxième Guerre mondiale et le début des années cinquante. Mais au sens large, au sens écologique, je dirais, c'est, quelle que soit l'année de sa naissance, d'avoir vécu ou de vivre en même temps qu'elle, d'avoir subi son influence, de s'être tenu dans son ombre, d'avoir eu ou d'avoir encore pour monde le monde sur lequel elle a établi son emprise.¹²

Les aînés de *Liberté* seront désignés au sein de la génération lyrique par l'appellation de « réformateurs frustrés ». Pour Ricard, ce sous-groupe né autour de la Crise aurait éprouvé après la Deuxième Guerre mondiale cette fièvre de modernisation mais ce n'est que le déferlement de la génération lyrique, avec l'enthousiasme de la jeunesse et sa force démographique, qui a pu catalyser les idéaux de ces réformateurs. Le manifeste du *Refus global* (1948), les dénonciations de *Cité libre* et la montée des mouvements syndicaux, bien qu'ils aient ébranlé la mainmise duplessiste sur le Québec des années quarante et cinquante et lancé les grands désirs à la source de la Révolution tranquille, n'ont pas réussi à installer la modernisation espérée. D'où cette frustration estimée par Ricard qui aurait entamé à l'usure leur volonté d'action.

[Q]uand on songe à ce qui s'est effectivement passé, force est d'admettre que ce ne sont pas les jeunes qui ont 'fait' la Révolution tranquille. En réalité, les 'agents' de cette rupture, ceux qui l'ont conçue, planifiée et réalisée, ce sont les aînés, justement, ceux qui, au début de la Révolution tranquille, tandis que la génération lyrique entrait dans l'âge de la jeunesse, commençaient déjà, eux, à s'en éloigner ou l'avaient quitté depuis belle lurette.¹³

¹² *Ibid.*, p. 7-8.

¹³ *Ibid.*, p. 96.

Si en effet, suivant Ricard, certains de ces intellectuels s'étaient retranchés au moment de la Révolution tranquille, il ne reste pas moins qu'une part non négligeable de ces aînés ayant amorcé la rupture culturelle s'inscrivent en même temps que les premiers-nés du baby-boom dans « l'âge du réel »¹⁴. Préparés depuis longtemps à diriger une nécessaire transformation culturelle, impatients d'imprimer leur vision du monde sur un Québec qui leur était difficilement tolérable, ils profitent de ce que, arrivés à maturité, « les jeunes, en se précipitant dans le monde, leur apportent la force qui leur manquait »¹⁵. Entre ces deux groupes, la complicité est immédiate, note Ricard, chacun trouvant dans l'autre la part manquante de son propre pouvoir. L'entrée dans « l'âge du réel » se fait donc sous le signe de l'audace, provoquant dans le domaine artistique entre autres, par une production exceptionnelle tant sur le plan quantitatif que qualitatif, un recommencement, un « matin du monde ».

C'est au sentiment de centralité qui découle de ce recommencement que se consacrera ce chapitre, mais tel qu'il a été lancé par les essayistes nés au lendemain de la Crise et exprimé essentiellement en même temps que la voix des premiers babyboomers. Puisque la véritable rupture, telle qu'elle a été pensée et voulue n'est pas le fait de ceux qui, en aval, l'ont soutenue — car dans cette redéfinition de la société et de la culture québécoises, le rôle de ces derniers est, de l'aveu même de Ricard, avant tout « passif »¹⁶ —, ce ne sera pas sur les essayistes universitaires¹⁷ qu'on se penchera. Ne seront pas non plus envisagées comme représentatives de cette génération ces voix, ces personnalités en amont de *Liberté* (comme celle de Vadeboncoeur) qui se joignent à la revue au fil des ans puisque leur œuvre est déjà bien établie lorsque la génération lyrique affirme sa présence.

Ce sera à cette voix en quelque sorte inaugurale de la Révolution tranquille et à l'esthétique de la définition qu'elle met en œuvre qu'on s'intéressera ici. À titre

¹⁴ *Ibid.* (Troisième partie : « L'âge du réel », p. 171-280)

¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁷ Tels que les Ricard, Hébert, Rivard, Larose qui ont pris la relève de *Liberté* au milieu des années 1970 et qui ont aussi marqué le milieu littéraire comme la pensée culturelle du Québec.

exemplaire, cette voix est constituée, en contrepoint, de celle d'André Belleau, un des piliers de *Liberté*, de celle plus engagée de Jacques Godbout également qui en fut une des « vedettes » selon le mot de Laurent Mailhot, mais aussi de celle de Madeleine Ouellette-Michalska qui, sans avoir été une des personnalités de *Liberté*, participe de la génération et de la pensée de ses instigateurs. Surtout associée à d'autres média (*Le Devoir*, *L'Actualité*, *Perspectives*, *Châtelaine* et Radio-Canada FM), elle fait néanmoins partie intégrante de cette mouvance en collaborant de façon soutenue à l'annuelle Rencontre québécoise internationale des écrivains animée par *Liberté* de 1972 à 1997 et en contribuant à la définition de cette nouvelle culture qui s'installe par un discours féministe représentatif des préoccupations de l'époque.

ANDRÉ BELLEAU

Le renouveau culturel qu'amène la revue *Liberté* se caractérise par la volonté d'une génération à s'ancrer dans le présent. Il n'est plus question, semble-t-il, de définir la culture en fonction d'un idéal à concrétiser dans un temps autre mais au contraire de la définir, ici et maintenant, par une sorte de rapatriement des signes. L'écriture d'André Belleau est à cet égard exemplaire de la volonté de la génération de la centralité de constituer ou de recomposer ce noyau dur. Les essais sur des œuvres sud-américaines, israéliennes ou allemandes font de Belleau un interprète qui propose et intègre au Québec d'autres visions du monde qui peuvent ultimement lui devenir propres, fournir un centre de gravitation à la pensée, à la culture québécoise. Il s'agira de voir envers quels éléments s'établit dans le discours culturel d'André Belleau cette volonté, cette force d'attraction et comment la constitution de ce noyau¹ permet la définition — le recentrement — de la conception de la culture québécoise.

Par la notion de centre, on se représente habituellement un lieu où tout converge, un lieu aussi d'où tout peut rayonner. Il est l'espace qui abrite ce qui, dans un domaine particulier, constitue les éléments les plus importants voire fondamentaux. L'idée de centre comporte au demeurant une dimension effective : un centre a la capacité de rassembler ce qui est disparate, d'exercer une force pour concentrer ces éléments en un point. C'est dans cette double perspective que prend forme le discours culturel d'André Belleau. Comme le note René Lapierre en avant-propos au recueil *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, chez Belleau, il y a cette

¹ À envisager, paradoxalement, comme un *noyau ouvert* : malgré sa cohésion, il témoigne d'une ouverture sur le monde et à différentes esthétiques.

obsession de l'ensemble; « il cherche sans cesse dans les fragments qui l'entourent [...] le dessin des significations »². Son « savoir-lire » fait de ses essais une œuvre tendue vers un sens qui risque à tout moment de se dissiper si ce n'était de cette aptitude de l'essayiste à établir des rapprochements toujours pertinents et éclairants. Chez Belleau, « cela — les idées, les concepts, la théorie — cela s'anime, s'arrondit, *prend forme* » et donne corps de fait à la culture. Dans l'essai « Petite essayistique » (1983) qui peut être envisagé comme l'exposition de sa poétique, Belleau apparente le mode réflexion de l'essai à la fonction du centre. Si tout écrivain est un « réécrivain », chaque type d'écrivain assume une fonction esthétique particulière. La sienne, en tant qu'essayiste, serait de sélectionner des événements ou des idées émergeant dans le champ de la culture et les faire « entrer dans l'espace transformant d'une écriture » alors qu'ils sont entraînés dans ce qui semble être la spirale de la pensée, « une espèce de mouvement qui comporte des lancées [...], des attractions et répulsions »³. L'essayiste doit succomber à ces idées qui le hantent, qui opèrent sur lui à la façon d'obsessions, et ultimement donner forme à tout cela qui gravite autour puis en lui. « Il garde l'idée en lui comme dans une sorte de champ magnétique élémentaire où il sent des circuits s'ébaucher »; l'idée, se « connectant » à d'autres idées, adopte de fait une « orientation » particulière. Bref, par les essais de Belleau se crée, suivant l'étymologie populaire du mot (*exagium*) un « *essaim* d'idées-mots »⁴ qui finit par opérer la transmutation d'une impression floue, diffuse, abstraite de la culture en une conception *positive*, plus incarnée pourrait-on dire.

La définition de la culture qu'esquisse André Belleau se fait toutefois moins par un discours *sur* la culture (qui exposerait certains constats ou critiques d'un état présent) que par un discours *pour* la culture, c'est-à-dire qui en soit une sorte d'illustration, de pensée effective, posant implicitement qu'une culture se construit et

² René LAPIERRE, « Avant-propos », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984, p. 6.

³ André BELLEAU, « Petite essayistique », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

s'invente dans ses rapports, symboliques ou non, avec autrui. Le discours culturel de Belleau, par une *rhétorique de la centralisation*, consiste de fait à établir une médiation⁵, c'est-à-dire à rapprocher deux mondes distincts puis, servant d'intermédiaire, à adapter l'un à l'autre. C'est en ramenant une œuvre à soi, en la rapatriant à sa propre expérience, que l'essayiste, par la relecture et le montage, pourra construire une œuvre voire un champ culturel autonome. Car, comme l'indique François Ricard dans son essai « Le relais européen », il s'avère que le processus soit nécessaire. Encore en 1981, il semble qu'au Québec pour des raisons historiques et socioéconomiques, « l'autosuffisance, la pleine souveraineté culturelle entendue comme parfaite coïncidence du particulier et du général » soit impossible. L'accès au statut de culture mondiale — ce que Ricard nomme la *généralité* — ne peut se faire que de façon indirecte, médiatisée; « il ne peut se faire qu'en passant par un *relais*; en un mot, je ne peux me situer, culturellement ou intellectuellement, que dans une sorte de 'souveraineté-association' »⁶.

Est-ce à dire que la médiation chez Belleau est une tentative délibérée de mettre le milieu culturel du Québec à l'heure d'un « méridien de Greenwich », en donnant à ses congénères « des atouts pour entrer dans le jeu mondial sans retard en leur offrant, par un gigantesque détournement de capital, l'accès aux dernières innovations esthétiques »⁷? Il semble que la médiation chez Belleau soit moins une entreprise de rattrapage⁸ que d'élargissement de l'expérience et de la conception de la

⁵ Robert Dion a bien exposé la médiation qu'a effectué un grand nombre de collaborateurs de *Liberté* entre l'Allemagne et le Québec. (« Portraits d'essayistes en médiateurs : l'Allemagne de *Liberté* », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.) *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Nota Bene éditeur, 2004, p. 183-213)

⁶ François RICARD, « Le relais européen », *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985, p. 187.

⁷ Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 143.

⁸ Sur le plan théorique, peut-être est-ce le cas. L'intérêt marqué de Belleau pour Bakhtine et Lukács, bien qu'il n'entraîne pas la présentation de théories inédites au Québec, provoque à tout le moins un nouvel engouement par les lectures personnelles que propose l'essayiste. Voir entre autres les essais « La feuille de tremble » (1974) et « Relire le jeune Lukács » (1981). Dans le milieu littéraire universitaire, ces deux auteurs comme nombre de références philosophiques allemandes deviendront

culture. Car si l'attrait européen n'est pas neuf en littérature québécoise, la médiation qu'offre Belleau permet surtout d'établir ultimement de nouvelles attentes, de nouvelles attitudes collectives à l'égard de la culture.

La médiation chez Belleau diffère en effet grandement de l'importation des idées qui a prévalu jusqu'alors. Le lien culturel *naturel* avec la France, qu'on trouve à *La (Nouvelle) Relève* et à *Cité libre* entre autres, s'il s'établit dans l'espoir de montrer « cette généralité nôtre » selon le mot de Ricard, ne traduit pas moins un rapport de subordination. L'essai « Parle(r)(z) la France » traite de la difficulté d'établir avec la *mère patrie* un rapport égalitaire, une « relation sujet-objet »⁹ qui dépendrait le Québec de l'emprise culturelle française. « Petite nation sans existence politique [qui ne peut que] s'exposer à recevoir des coups de pied »¹⁰, le Québec s'installe lui-même dans cette position d'infériorité en n'osant aborder la France qui lui est contemporaine. De génération en génération, il perpétuerait la même dynamique admirative en ne lisant que des écrivains qui, d'une période antérieure, peuvent assurément être abordés comme des maîtres, supérieurs et inaccessibles, plutôt qu'en tant qu'interlocuteurs privilégiés. Pourtant, et Belleau le constate non sans tristesse, la France — Paris — n'est pas (n'est plus?) le centre intellectuel du monde. Dans le milieu culturel français, il y aurait de façon grandissante la présence de la petitesse de la pensée, des discours « odieux », des réputations surfaites. Avec cet essai, Belleau constate qu'il aura « mis longtemps à [s]e guérir de la France, non pas certes comme d'une maladie, mais à la façon dont on se guérit de ses parents lorsqu'on s'aperçoit, encore enfant, qu'ils sont de braves gens ordinaires »¹¹.

rapidement incontournables. Il en va autrement pour Hans Robert Jauss qu'il rencontre en 1974, avant que celui-ci ne soit traduit (1978).

⁹ Ce rapport à la France indique une chose : « Le discours québécois est bloqué dans une question nationale obsessionnelle et indépassable. Nous en sommes tous là. Comment le libérer? Il faudrait réussir à parler d'autre chose (...). » (André BELLEAU, « Parle(r)(z) la France » (1981), *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, op. cit., p. 45.)

¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹¹ *Ibid.*

L'attrait européen doit par conséquent se redéfinir, endosser une autre fonction. Un autre rapport à la France, plus distant, plus égalitaire, s'établit à *Liberté* alors que, peu de temps après sa fondation, l'attrait français est contrebalancé, relativisé, par un intérêt pour d'autres cultures. L'Europe n'est plus que la France mais aussi, avec des numéros comme « Jeune poésie » (1967), la Grande-Bretagne, le Danemark, la Pologne, l'URSS. L'Australie, le Brésil et le Japon intégreront aussi l'horizon culturel de *Liberté*. Mais ce sera toutefois l'Allemagne qui, pour une bonne part des collaborateurs dont Belleau, fera surgir les signes culturels susceptibles de trouver ici une résonance. Le numéro « Allemagne » (1982) cristallisera en effet un attrait jusqu'alors diffus mais néanmoins perceptible dans de nombreux comptes rendus¹². Beaucoup moins *naturelle* que la référence française, la référence allemande, comme le note Robert Dion, « a dû être constamment réintroduite et rediscutée pour se maintenir dans l'horizon culturel québécois »¹³, ce qui comporte l'avantage d'obliger à une perpétuelle réinterprétation et à exposer toujours la pertinence de ce choix et de cette réappropriation aux fins du remodelage de sa propre culture.

Si Belleau accueille et intègre à sa conception de la culture des œuvres allemandes romantiques et contemporaines, s'il en assure le relais vers le public québécois, l'Allemagne, comme le rappelle encore Robert Dion, n'a pas attendu *Liberté* pour entrer au Québec. « On parlait beaucoup de l'Allemagne culturelle et politique à *La Nouvelle Relève* à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, et des écrivains comme Ivan Goll et Stefan Zweig étaient largement diffusés[,] mais [poursuit-il,] on observe à partir des années 1960, avec un point culminant durant la décennie 1980, ce que j'appellerai une 'conjoncture allemande' qui n'a pas d'exemple

¹² Robert Dion (*op. cit.*, p. 186) a recensé, pour la période 1959-1998, 130 contributions sur la culture allemande. Hors « Allemagne », deux autres *numéros allemands* paraissent : « Peter Handke » (no 181, 1985) et, après la mort de Belleau en 1986, « Rose Ausländer » (no 235, 1998).

¹³ *Ibid.*, p. 206.

auparavant »¹⁴. Dion montre dans quelle mesure Belleau et ses collègues ont été des passeurs culturels, indiquant et recensant les traductions d'ouvrages allemands importants. Reste à voir comment l'Allemagne, en tant que figure culturelle, s'est insérée dans le discours même de Belleau, comment elle a pu endosser une fonction définitionnelle en regard de la culture québécoise.

L'essai « L'Allemagne comme lointain et comme profondeur » est assez explicite à ce sujet, Belleau faisant lui-même l'analyse en 1982 de ce qui a constitué l'action, le geste de définition, de recentrement culturel de sa génération qui, résolvant le problème circonscrit dans un essai paru un an auparavant, aura été une façon pour le discours québécois, de le *débloquer* de la question nationale sans pour autant la nier, et enfin de « parler d'autre chose ». Le récit de la rencontre de Belleau et de Ouellette avec Hans Robert Jauss à Constance en 1974 révèle le rêve d'intégration à leur univers culturel des signes allemands. Alors que Jauss se préoccupe de la conciliation du structuralisme français avec la tradition herméneutique allemande, Ouellette et Belleau expriment l'attrait qu'exercent les classiques allemands (Hölderlin, Novalis, Brentano) en représentant pour eux une « anti-tradition », une nouveauté. Ces œuvres provoquent une ouverture de l'horizon culturel québécois, agissant malgré leur « fonction nationale » comme « paradigme de l'AILLEURS »¹⁵. Ce constat, qui soulève la question de l'interaction des cultures, amène Belleau à conceptualiser par les notions de *lointain* et de *profondeur* le phénomène de perception culturelle — qui, au demeurant, procède chez lui du rapatriement culturel :

il faudrait parler de l'ALLEMAGNE COMME LOINTAIN ET COMME PROFONDEUR. La formulation est paradoxale, voire antinomique. La profondeur appelle l'idée de verticalité intérieure, elle se trouve au *fond* de notre être, tandis que le lointain est ce qu'il y a de plus distant de nous. On admettra qu'il n'y a ici nul exotisme.

¹⁴ *Ibid.*, p. 199.

¹⁵ BELLEAU, *op. cit.*, p. 53.

**C'est même tout le contraire de l'exotisme, puisque le plus éloigné
serait en même temps le plus intime.¹⁶**

Dans la posture du « littératurologue », Belleau expose et illustre l'aspect pragmatique de sa représentation. De la marge, à la frontière de cette *patrie mythique* « porteuse des signes [...] de l'authenticité », l'Allemagne est vue comme ce qui diffère, certes, mais elle agit surtout comme une surface de projection qui renvoie à celui qui s'y projette pour devenir ultimement un lieu d'identification. Car ce qui est lointain rejoint le sujet mais celui-ci découvre que déjà, à son insu, subrepticement, il en est venu à le porter en lui-même.

C'est d'ailleurs dans cette visée pragmatique que Belleau intègre à sa réflexion intime un commentaire sur des tableaux de romantiques allemands (Casper David Friedrich, Ludwig Richter, Hans Thoma) qui fait moins figure d'analyse que d'illustration métaphorique à même de soutenir son argumentation. Frappé par les contrastes lumineux qui structurent l'espace pictural, Belleau s'attarde surtout à indiquer la provenance de cette lumière. Le « lointain lumineux » dans ces tableaux qui trouvent une résonance particulière chez Belleau et ses collègues ne se confond pas à l'horizon mais « surgi[t] de l'abîme, de la profondeur » dans celui-ci, « sort des entrailles de la terre » dans celui-là. La lumière, centrale, est liée à la situation du *contemplateur* figurant dans les toiles, comme si le regard de ce dernier, ainsi que l'indique Belleau qui reprend le mot de Marcel Brion, « crée le paysage » : « il regarde le lointain qui monte dans la toile tout comme la vie intérieure dans son âme »¹⁷. L'allusion au rôle du sujet dans la réinvention de la culture, rôle central mais inspiré par le lointain, comme la répercussion d'un écho — sonorité semblable et différente de l'initiale, qui la relayera à son tour, à neuf — ne peut être plus claire.

Ce qui reste moins évident par contre est l'effet — ou les répercussions, pour filer la métaphore — de ce *centre* nouvellement constitué sur le rapport qu'entretient

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷ *Ibid.*

Belleau au champ culturel québécois, c'est-à-dire l'interprétation qu'il en fait, l'action qu'il estime nécessaire à sa consolidation. Le romantisme allemand, s'il a été significatif sur le plan symbolique pour toute une génération d'intellectuels québécois au lendemain de la Révolution tranquille, reste un moment intimement lié au champ politique de l'histoire allemande dont le drame fut que la force artistique et philosophique de la République de Weimar n'a pu soutenir les aspirations de cohésion politique. L'idéal politique du romantisme allemand consistait en fait à poser les jalons d'une nation culturelle, une communauté quasi utopique qui, elle, pourrait mieux que le projet d'une Allemagne politique dans le contexte postnapoléonien garantir et supporter la liberté des individus. Au Québec, l'idée d'une indépendance toujours compromise avec les moments problématiques qu'ont été Octobre '70 et Mai '80 a presque naturellement indiqué pour Belleau et ses collègues la nécessité d'un déplacement des intérêts vers le champ poétique, peut-être dans le but de fonder, à l'instar des romantiques allemands, une nation culturelle.

C'est d'ailleurs dans la perspective d'un tel recentrement de la conception, de la fonction de la culture que Belleau explique son action culturelle pendant la crise d'Octobre alors qu'il co-dirige avec Fernand Ouellette au cours de l'hiver 1970-71 à l'UQAM deux séminaires sur le romantisme allemand :

Pendant que le général Trudochet faisait emprisonner plusieurs poètes québécois aux applaudissements de la majorité servile des Canadiens, une petite équipe fervente étudiait les fonctions de la nuit et du rêve dans les poèmes de Novalis. C'était peut-être notre réponse à l'horreur du temps.¹⁸

Devant le désordre politique, dans un contexte insensé et presque absurde, le recentrement de la culture sur le champ poétique semble une rare réaction encore valable, encore signifiante, puisqu'il offre une façon de résister et par là de contribuer, paradoxalement peut-être, au politique. Qui plus est, dans le cas particulier des séminaires, se pencher sur les œuvres d'une nation culturelle qui cherche à se

¹⁸ *Ibid.*, p. 56-57.

consolider, n'est-ce pas une façon de redessiner ici, tout en gardant face au champ politique une distance critique respectable, le rôle de la culture? C'est peut-être là une incitation moins directe que ne l'ont dictée des discours culturels fortement persuasifs, mais cette incitation est à sa manière aussi *active*. Somme toute, ce recentrement, cet acte de résistance littéraire, n'est-ce pas une façon de lancer — ou de soutenir — une utopie?

Suite au référendum de 1980, se perçoit chez Belleau une réaction du même type qui a l'avantage cette fois d'être montrée dans ses recueils par un plus grand nombre d'essais, ce qui rend le processus plus explicite, plus facilement saisissable¹⁹. Ce recentrement, qui s'apparente du reste au repli des intellectuels, au désenchantement de la période postréférendaire²⁰, doit être envisagé dans une perspective large, moins comme une réaction immédiatement politique que comme la manifestation d'une posture esthétique ancrée depuis plusieurs années; le contexte politique servant surtout à l'exacerber et à en actualiser la pertinence.

Chez Belleau, bien que le poétique et le politique soient emmêlés de la façon la plus heureuse²¹, la comparaison de trois essais parus avant le référendum de 1980 à trois autres parus ensuite — essais qui tous lient la culture au champ politique —, permettra de voir comment se resitue, devant les événements, la définition de la culture, de sa fonction, suivant un certain lyrisme, un certain détachement de l'actualité immédiate, comme l'indique sa lecture des romantiques allemands.

Les trois essais « Littérature et politique » (1974), « Petite grammaire de solidarité avec le peuple » (1972) et « L'esthétique du 'oui' » (mars 1980), *essais*

¹⁹ Le discours culturel de Belleau autour d'Octobre '70 est difficilement saisissable car au lendemain de la crise *Liberté* ne paraît pas. Seul le silence, selon la rédaction, pouvait répondre adéquatement aux événements.

²⁰ Sur cette question, voir Anne CAUMARTIN, « S'engager après 1980. Le cas d'André Belleau, intellectuel », *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Nota Bene (coll. « Essais critiques »), 2004, p. 145-162.

²¹ Ginette Michaud commente l'essai « La feuille de tremble » en notant fort justement que Belleau nous y livre « une poétique du politique (ou s'agit-il du contraire?) » (« 'On ne meurt pas de mourir'. Réflexions sur le Sujet-Nation », *Études françaises* (« À la jeunesse d'André Belleau »), vol. 23, no 3, 1988, p. 113-132, p. 127-8).

d'avant qui par leur rhétorique témoignent de la gravitation de l'idée de culture autour de l'action politique, sont dans une certaine mesure de l'ordre du *et si*, se font la voix de l'optatif, attentifs aux différents modes d'emprise sur le réel qui peuvent éventuellement en opérer le remodelage. Dans « Littérature et politique », Belleau, inspiré par le mot de Foucault — « La nervure verbale de ce qui n'existe pas, tel qu'il est » —, présente la littérature comme l'espace où les utopies instiguent les transformations sociales et demande : « [...] et si [l'homme] se mettait [par la littérature] à appeler une Cité meilleure, plus libre? »²². Poser la question, c'est y répondre. En effet, la littérature se ferait mode d'action; elle n'aurait pas la tâche — passive en quelque sorte — de refléter le réel mais celle, active, de le re-présenter, d'en interpréter les signes. Belleau fait dès lors du littéraire un champ qui, bien qu'il n'ait pas le propre d'être « efficace », « favoris[e] l'apparition et le nécessaire rapprochement d'un certain nombre de conditions d'ordre intellectuel et psychologique qui, elles, permettent et même hâtent les changements sociaux et politiques »²³. Ces changements, il les présente comme essentiels et dénonce vigoureusement — même s'il affirme ne pas vouloir faire une « charge »! — le blocage que consolident certaines pratiques littéraires :

passéisme mystificateur, mutilation folklorique, dogmatisme, peur et refus de l'étranger, repliement autistique accompagné de mégalomanie puérile, méfiance envers toute ouverture critique au nom d'une sorte de spontanéisme qui ne fait qu'exprimer la plus grande complaisance et la pire satisfaction de soi.²⁴

Cette énumération, par sa longueur, son rythme et le caractère quelque peu violent du propos, confère à l'essai une qualité argumentative qu'on peut difficilement réfuter. Elle prépare et appelle une conclusion préliminaire — s'ouvrant par un assertif « voilà » — voulant qu'on ne peut s'approprier « l'ensemble de la réalité [si on ne

²² André BELLEAU, « Littérature et politique », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 74.

²³ *Ibid.*, p. 75-76.

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

met pas] fin à l'ancien ordre des choses »²⁵, si, en préservant l'attachement de la littérature à une certaine folklorisation, on « réserv[e] en dernière analyse l'entière possession du langage à une élite »²⁶. La conclusion de l'essai fait plus qu'inviter le lecteur à adopter le point de vue de l'essayiste sur la littérature comme celui-ci y stipule que « le vécu en Amérique [...] exige une prise de conscience sans cesse renouvelée, et favorise une littérature qui non seulement interprète la réalité sociale mais le fait en des contenus toujours nouveaux »²⁷.

L'essai « Petite grammaire de solidarité avec le peuple » entretient cette rhétorique du *il faut*. Belleau, examinant *Ailleurs peut-être* d'Amos Oz, avance qu'il revient au langage de travailler la Cité. Au risque de trop simplifier la réflexion de Belleau, on comprend à la lecture de cet essai que le choix des pronoms utilisés par la narration pour rendre compte d'un point de vue, d'une position sociale, témoignerait pour une bonne part de l'entreprise politique de la littérature. La médiation entre le JE et le NOUS, le « JE [...] se perd[ant] dans le NOUS, [mais] sa[chant] des façons de refaire surface »²⁸, favoriserait la désaliénation du peuple en lui accordant une voix, pleine et entière. Belleau invite, pour ce faire, à inscrire dans la structure du texte la parole de l'Autre pour abolir les distances qui n'amènent qu'à *juger du dehors*. Mais l'invitation, encore une fois dans cet essai, exerce, en conclusion, une certaine pression :

**Or laisser la parole à la communauté, c'est la lui laisser TOUT
ENTIÈRE. Si langage du peuple il y a, il ne peut souffrir le partage.
L'égalité, comme en témoigne l'œuvre d'Amos Oz, doit commencer
dans le langage [...].**²⁹

L'usage des majuscules comme la présence du verbe *devoir* permet difficilement la demi-mesure et intime au lecteur, en fin de parcours, de souscrire à la vision politique qu'a l'auteur de la littérature.

²⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁶ *Ibid.*, p. 77.

²⁷ *Ibid.*, p. 78. Je souligne.

²⁸ *Idem.*, « Petite grammaire de solidarité avec le peuple », *op. cit.*, p. 81.

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

Si Belleau accorde, dans cet essai, un traitement politique à un sujet de prime abord poétique — la structuration d'une narration —, dans « L'esthétique du 'oui' », il soutient un propos indéniablement politique par l'exposition d'une situation poétique, d'une fonction culturelle. Le OUI, pour Belleau, est une option qui « semble ne pouvoir se justifier [...] qu'esthétiquement », comme on ne peut qu'être contre ce qui est contre : « les grands possédants, les grands intérêts, les hommes de pouvoir, les multinationales »³⁰. De cette position, ludique, Belleau fait, de plus, un problème dialectique, se définissant comme un indépendantiste anti-nationaliste et fédéraliste, distendu entre ces pôles définitionnels, les interrogeant, jouissant presque de ce « OUI multiple »³¹, ce OUI fuyant et auquel lui-même échappe. Cette situation politique, tenant du fait que « nous n'avons pas encore une théorie valable de l'indépendance nationale » qui ancrerait le OUI, « préoccupe [Belleau] à titre d'intellectuel »³². L'intellectuel qui présente traditionnellement sa vision du monde de la façon la plus assurée, s'avère ici quelquefois hésitant. Pourtant, il ressortira de cet essai un aplomb engendrant un pouvoir de persuasion certain. Peut-être cela tient-il au fait que la nuance ici ne constitue pas l'essentiel du propos de l'essayiste mais prépare la démonstration de sa maîtrise du concept d'indépendance, l'assurance ultimement du rôle de la culture dans sa justification esthétique. Sa définition du OUI, bien qu'elle comporte des aspects moins reluisants, est totale, globale :

[Le OUI] renferme donc bien des choses : les ambitions d'une partie importante de la classe moyenne, laquelle convoite le pouvoir ainsi que le budget provincial; un québéco-centrisme réactionnaire tout à fait dans la tradition nationaliste; le ressentiment historique envers les conquérants et ceux qui sont venus par la suite grossir leur nombre; une aspiration authentique vers la liberté; un sentiment de fierté profondément éprouvé; la volonté très nette de lucidité, de modernité, d'ouverture.³³

³⁰ *Idem.*, « L'esthétique du 'OUI' », *op. cit.*, p. 99.

³¹ *Ibid.*, p. 100.

³² *Ibid.*, p. 101.

³³ *Ibid.*, p. 100.

La lucidité dont fait preuve l'auteur ici confère au OUI à la souveraineté toute sa logique, son réalisme, son incontestabilité et rend du coup difficilement refusable l'adhésion à la cause. Ni tout à fait intellectuel engagé comme on l'a longtemps entendu — l'essayiste ne se gênant pas pour bémoliser ses convictions —, ni véritablement du côté de la théorie désincarnée — comme il semble s'intéresser surtout à la « multivalence du OUI » et à l'explication de son caractère impossible à justifier sur le plan culturel —, Belleau rattache malgré tout son discours culturel dans « L'esthétique du OUI » au champ politique. La conclusion, en laquelle réside la clé de cette lecture, révèle bien, par son assurance, l'urgence de la modification de la polis puisque Belleau pose que l'action amène la réponse ultime à toute interrogation, à toute incertitude : « La meilleure réponse aux adversaires de l'indépendance, c'est de la faire »³⁴.

Travaillant la difficile justification culturelle de l'indépendance exposée dans « L'esthétique du OUI », le très court essai écrit au lendemain du 20 mai 1980, « On ne meurt pas de mourir », mesure l'importance des « conséquences culturelles du référendum »³⁵ et effectue le passage vers le poétique. La victoire du NON, signifiant pour Belleau l'impossibilité de se dire Québécois, l'amène à creuser la notion de *non-identité*³⁶. Après avoir constaté : « J'étais 'X' qui n'a pas réussi à devenir Québécois »³⁷, il estime qu'il ne peut chercher un sens à l'impasse politique qu'à travers le langage. Cette entreprise peut sembler un pis-aller à l'affirmation d'une identité nationale en laissant transparaître le pessimisme inévitablement lié à toute défaite. Mais sa réflexion indique en fait ce qui reste à penser : le « non identifiable », le « malaise » culturel et politique, la disparition du « moteur utopique » de la culture. Son ton devient progressivement celui du détachement.

³⁴ *Ibid.*, p. 102. Je souligne.

³⁵ *Idem.*, « On ne meurt pas de mourir », *op. cit.*, p. 104.

³⁶ Belleau affirme ne pas procéder par là à un « renversement dialectique » (*Ibid.*). Pourtant, tout laisse croire le contraire. Dans « Littérature et politique », il procédait à une semblable prétérition : disant ne pas vouloir faire une « charge », c'était précisément ce qu'il faisait.

³⁷ *Ibid.*

Alors qu'en 1974, Belleau voulait la littérature instigatrice d'une douce révolution, il ne peut que dire maintenant : « la littérature est précisément ce qui n'arrive jamais »³⁸. L'essayiste émettra plus loin, à mots couverts, l'avertissement que la parole qu'il fera désormais entendre sera essentiellement personnelle :

Nous ne pouvons plus, nous ne devons plus continuer à mettre l'accent sur les aspects collectifs de notre culture. Comme elle n'a pas de corrélat politique suffisant, elle risque, ainsi vécue et 'communiquée', de se dégrader en folklore.[...] Nous voilà renvoyés à la condition des artistes des cités allemandes de l'époque romantique.³⁹

Dislocation du littéraire et du politique, détachement entre la pensée culturelle et l'action pure, écriture tournée vers l'intime, en cela tient le nouveau discours de l'essayiste. Par son désengagement, par un certain pessimisme, Belleau, avec « On ne meurt pas de mourir », annonce le déplacement de sa définition culturelle qui se fait pour lors avec quelque fracas. L'habituelle réflexion minutieuse et nuancée cède momentanément le pas à la rebuffade. Le rôle de la culture — ou des « intellectuels » qui en constituent les porteurs — est, selon Belleau, pour un temps du moins, de rester passive : pour esquiver les coups qu'on portera aux intellectuels rendus « responsables » de la défaite du OUI, réaction qui est vue comme le « mépris de l'intelligence », « il faut laisser vagir »⁴⁰.

En l'espace de quelques mois, le discours culturel de Belleau perdra toutefois de sa virulence et se fera davantage poétique. « Pour un unilinguisme antinationaliste » (1983) et « Indépendance du discours et discours de l'indépendance » (1984) dévoilent un Belleau plus méditatif qu'incitatif, plus lyrique qu'assertif. Jouant avec les mots, Belleau cherche à construire des problématiques dynamiques, à remettre en question des concepts figés comme « la fameuse

³⁸ *Ibid.*, p. 105.

³⁹ *Ibid.*, p. 105. Notons que l'usage du verbe *devoir* ici effectue la tâche inverse de son utilisation dans « Petite grammaire de solidarité avec le peuple ».

⁴⁰ *Ibid.*

équation » « ÉTAT = NATION = LANGUE UNIQUE »⁴¹. Le nationalisme et la politique linguistique du Québec ne trouvent plus dans le discours de Belleau — qu'oriente déjà le titre proche de l'oxymore « Pour un unilinguisme antinationaliste » — de raisons pour se soutenir mutuellement. La langue, n'étant pour lui qu'un « dialecte qui s'est doté un jour d'une armée, d'une flotte, d'un commerce extérieur »⁴², ne fonde pas une identité; elle n'est qu'un outil pour la prise de parole, pour la souveraineté (au sens large). L'identité québécoise, combien de fois définie par l'usage de la langue française, d'une culture particulière, échappera dans cet essai à cette tangente. Étonnamment, l'essayiste refuse de se prêter à l'exercice définitionnel cent fois repris. « Pour moi, écrit-il, j'aime mieux vivre que me définir »⁴³. C'est dire que Belleau semble ne plus juger essentiel de fournir par son écriture des réponses aux questions de la collectivité⁴⁴, mais préfère la mettre en garde contre le danger de récupérer les idées toutes faites et lui propose, usant de la force des mots tout en cultivant une certaine perplexité, des points de vue inédits.

De même, l'idée de l'indépendance, dans « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », sera traitée obliquement, l'essayiste s'intéressant davantage au caractère dialogique du sujet qu'à sa définition, qu'aux conditions de sa réalisation ou aux causes de sa non-réalisation. La délestant de son inscription dans le réel, il en fait un problème de langage : l'indépendance n'est ici qu'un sujet de débat, de discussion; elle rapproche les voix antagonistes sans pour autant voir la victoire ultime de l'une d'elles. Alors que l'essayiste disait ne penser l'indépendance « depuis vingt ans » « que dans la passion ou la colère, l'ironie ou le ressentiment »⁴⁵, alors

⁴¹ *Idem.*, « Pour un unilinguisme antinationaliste », *op. cit.*, p. 116.

⁴² *Ibid.*, p. 118.

⁴³ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁴ Cet essai est une réponse à trois questions qu'on lui posait : « 1. Dans quelle mesure le nationalisme québécois a-t-il contribué à la sauvegarde de la langue? 2. En la sauvegardant, jusqu'à quel point le nationalisme a-t-il influencé la langue dans son vocabulaire et dans son esprit? 3. Pour que soit assuré l'avenir de la langue des Québécois au sein de la société nord-américaine, dans quel sens le nationalisme devra-t-il évoluer? » (*Ibid.*, p. 115).

⁴⁵ *Idem.*, « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », *op. cit.*, p. 126-127.

qu'il disait avoir l'indépendance « polémique », il semble bien que le bouillonnement ait fait place ici à la calme analyse, à la rétrospective tranquille, à la sagesse de l'expérience, comme si toute lutte pour modifier le réel était dès lors l'affaire d'une autre génération⁴⁶. « Pour moi, conclut-il, je demeure serein. Depuis un bon moment déjà, les rivages de l'Ancien Québec se sont estompés. Je suis curieux de voir ce qui va arriver à ce sacré bateau qui tient par tous les temps. Cette curiosité l'emporte sur le besoin de savoir si un jour ou l'autre nous aurons l'indépendance »⁴⁷.

C'est dire que les signes culturels que Belleau rapatrie et adapte au Québec révèlent sa propre vision de la culture et instaurent de nouvelles attentes à l'égard de cette dernière. Si la culture est sans contredit pour Belleau l'élément privilégié pour la constitution d'une nation, ce n'est pas par l'action directe qu'elle permettrait d'opérer, comme le faisait l'appel ou la revendication explicite énoncée par les classiques. Plutôt, l'intégration de signes culturels extérieurs, grâce à leur charge historique, fonde un mode de réaction qui, installant une distance d'avec le champ politique, fait l'économie des déceptions voire des frustrations que celui-ci entraîne parfois. La consolidation de la nation peut certes se faire à partir de la culture mais elle serait, pourrait-on dire, un effet secondaire. Car l'horizon de la culture est l'indépendance au sens large que lui conférait *Liberté*, au sens de l'affirmation immédiate, de la souveraineté (de l'esprit, de la collectivité) plus qu'à la stricte indépendance politique. La volonté de cette génération de (re)composer ici et maintenant un noyau culturel, volonté dont témoigne le discours culturel de Belleau, a pour but ultime d'offrir la possibilité à la « conscience » collective de se « restructurer » de façon à ce qu'elle puisse « accueillir et incorporer, en tant que sujet, ce qui lui vient du monde »⁴⁸. Ce « sujet » enfin constitué verrait alors se

⁴⁶ Dans « Pour un unilinguisme antinationaliste », il parle en effet de « notre jeunesse » comme de ceux « sur lesquels nous comptons pour poursuivre la lutte » (*op. cit.*, p. 117).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁸ *Idem.*, « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », *op. cit.*, p. 139.

perpétuer sa force d'attraction. C'est ainsi que peut s'entretenir la définition culturelle.

JACQUES GODBOUT

La définition de la culture dans les essais de Jacques Godbout se fait moins par le rapatriement de signes culturels que par une lutte de tous les instants. Sans pour autant soutenir un discours radical, ces essais révèlent la posture d'un *réformiste* qui participe résolument de l'esprit de *Liberté* en envisageant « le monde comme un immense champ ouvert [...] qu'il peut défaire et refaire à sa guise » afin de « rendre possible le (re)commencement »¹, et consacrer ainsi son espace culturel. Son écriture suit, comme on l'a annoncé en début de chapitre, une esthétique de la définition, de la caractérisation de la culture au Québec, mais sa particularité au sein de cette famille de pensée se trouve dans le processus même de la définition : ce noyau de sens s'établit *en creux*, c'est-à-dire par ce que la culture ne doit plus être, par ce qu'elle n'est plus, par ce qu'elle ne doit pas devenir. Le discours culturel de Jacques Godbout s'élabore, comme on le verra, en deux temps qui ont leur rhétorique respective, mais chapeautées par une appellation large qu'on pourrait dire *de la négativité*.

Avant d'aborder l'analyse comme telle, il faut voir ce que l'idée de culture recouvre pour Godbout, car, fuyante, elle ne fait pas l'objet d'essais particuliers mais apparaît au détour de quelques phrases, à travers certaines analyses de cas, comme en clignotement au fil de l'œuvre.

¹ François RICARD, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 25-26.

Théoriquement, la notion de culture semble correspondre pour l'essayiste à un idéal de représentation qui suit la quête de sens de l'homme. Adoptant la définition première de la culture qui s'établit en regard de la nature, Godbout la pose d'une part comme étant « la façon dont les femmes et les hommes apprivoisent les objets »². Elle se trouve de fait à présenter « la valeur de l'homme » qui, ayant ainsi « dépassé le strict rapport 'naturel' », « cré[e] un monde de signes » dont l'ensemble permet d'élaborer une « description de notre réalité »³. Elle permettrait de jeter sur le monde un regard surplombant, d'en fournir une présentation première qui soit par le fait même un acte d'appropriation. C'est d'ailleurs sous cet angle que Godbout présente à quelques reprises l'œuvre exemplaire des poètes de l'Hexagone :

La génération des poètes à laquelle j'appartiens se présentait, il y a quarante ans, comme celle qui allait dire le pays, nommer ses lieux de mémoire, chanter la beauté de ses villes et de ses rues, évoquer Rosemont sous la pluie et Natashquan dans la neige.⁴

En concomitance avec ce plan descriptif, la définition de la culture se fait par son instrumentalité, par l'occasion qu'elle offre de mener une action positive sur le monde, d'avoir une influence sur lui. L'essai « Pour une révolution culturelle » (1968), entre autres, critique l'état présent de la culture occidentale qui, travaillant au mieux-vivre matériel n'a pas pour autant libéré les esprits, permis l'affirmation de la curiosité intellectuelle pouvant transformer l'homme et lancer le progrès social. En invitant ses concitoyens à sortir d'une certaine « aliénation » par « une prise en main de la culture » qui établirait une nouvelle « attitude d'une société vis-à-vis de ses outils de civilisation », Godbout montre qu'il conçoit la culture moins comme le résultat d'une société — dans la mesure où les signes s'adjoignent et complètent la matérialité des objets —, que comme une mécanique par laquelle est modelé le « conscient [collectif] pendant qu'il en est encore temps, afin que l'inconscient du

² Jacques GODBOUT, *Le Réformiste. Textes tranquilles*, Montréal, Boréal, 1994, p. 127.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ *Idem.*, *L'idée de pays* (Conférence Charles R. Bronfman en Études canadiennes, le 18 novembre 1997), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 13. (Passage repérable en substance, entre autres, dans *Le Réformiste*, *op. cit.*, p. 213-214).

peuple de demain soit composé d'autre chose que de désirs programmés »⁵. La culture serait, avec la formation d'une conscience, ce qui soutient une responsabilité sociale, ce qui confère en somme une « dimension spirituelle au paradis matériel »⁶. Godbout affirme ainsi par cette complémentarité, voire cette opposition, le sens idéaliste de la notion qui vise un *ajout de sens* à l'existence concrète.⁷

Cet idéalisme peut sembler proche de celui de Pierre Vadeboncoeur chez qui la critique de la culture se faisait au nom d'un ordre meilleur. Mais alors que les dénonciations de Vadeboncoeur demeuraient largement abstraites, théoriques en quelque sorte, celles de Godbout s'articulent autour de pratiques particulières, les siennes, celles de ses pairs, qui seraient en mesure de concrétiser cet idéal, cet ajout de sens. De fait, Godbout désigne l'écriture comme ce qui serait en soi une mise en œuvre — une mise à l'épreuve — de la conscience. Bien qu'elle soit dans une large mesure une entreprise d'observation et de description, elle serait l'acte qui « ajoute parfois de nouvelles dimensions à la réalité »⁸ en entretenant une distanciation apte à faire apparaître les réels possibles, ce qui peut advenir. Car l'écriture, « une activité d'étranger »⁹, selon le mot que reprend Godbout de François Ricard, consiste à interroger la signification et la raison d'être de ce qui s'offre à celui qui la pratique.

**Écrire, comme immigrer, c'est faire un choix, c'est refuser de se laisser
porter par les idées reçues, c'est être conscient de la précarité des
échanges [...], c'est rejeter la famille et l'héritage.¹⁰**

C'est dire que l'écriture soutient l'idéal de culture chez Godbout — et contribue par le fait même à l'élaboration de celle-ci — par le regard critique, par la conscience exacerbée dont elle émane. Les interrogations qu'elle formule, les choix qu'elle offre

⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁷ Pour Godbout, il semble nécessaire de compléter l'existence concrète puisque celle-ci ne semble s'autovalider que par un mode de vie à l'américaine qui aurait pour tout regard *surplombant* une « philosophie » qui soit celle du « niveau de vie ». (*Ibid.*, p. 170.)

⁸ *Ibid.*, p. 256.

⁹ Citation de GODBOUT, op. cit., p. 260. (François RICARD, *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, [s.d.] p. 27.)

¹⁰ *Ibid.*, p. 260.

en partage constituent la part d'action de l'idée de culture chez Godbout alors qu'ils fournissent l'élan nécessaire pour sortir des confortables ornières de la pensée et du quotidien, pour se défaire des « prémices de la culture programmée »¹¹.

Sur le plan pratique, cette perspective progressiste, qui pourrait sembler une finalité (car toujours remettre en question le réel peut être en soi une visée), implique toutefois une dimension téléologique. Si Godbout reproche à ses confrères écrivains, en 1975 dans l'essai « Or le cycle du sirop d'érable dure donc », de vouloir davantage répondre à la question (purement sécurisante selon lui) « *comment* être Québécois? » qu'à celle, plus fondamentale « *pourquoi* être Québécois? »¹², il avait déjà insisté trois ans auparavant¹³ sur la véritable question à laquelle devrait se consacrer tout acte culturel : « *pour quoi* être Québécois? », à quelle fin? Nécessairement liées pour lors à l'identitaire et à l'aventure politique, les manifestations culturelles ne seraient pas tant les instruments de l'enrichissement sur le territoire québécois d'une pensée, d'une parole, d'une esthétique, que le levier qui permettrait d'atteindre un but concret, mesurable : faire advenir le « rêve québécois ». La culture serait donc ce qui donne l'occasion de créer un « texte national auquel chacun [collaborerait], bon gré mal gré, souvent ne le sachant même pas, mais chacun sentant confusément qu'il [faut] créer un Québec *vraisemblable* si l'on [veut] qu'il y [ait] un jour un Québec vrai »¹⁴. La culture, plus que de s'appuyer sur la conscience pour interroger le réel, aurait le devoir de la mobiliser au profit d'une « cause », d'assurer une médiation entre la pensée poétique et la réalité politique.

L'écriture, que convoquait Godbout pour concrétiser son idéal de culture, semble être la médiation par excellence; ses deux principales constituantes suivant l'essayiste (la figure de l'écrivain et l'utilisation lucide du langage) étant susceptibles

¹¹ *Ibid.*, p. 170.

¹² *Ibid.*, p. 260.

¹³ Conférence prononcée au Centre culturel canadien de Paris, en 1972 : « Notre libération ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 212 et 214.

de mener à la fin politique. Tout au long du recueil *Le Réformiste*, l'écrivain est présenté comme « une usine de transformation »¹⁵ qui assurerait le passage de l'état, flou, de *masse populaire* à celui, davantage cohérent, de *nation*; les éléments (individus) se trouvant soudés, solidarisés, dans le verbe littéraire. Pour échapper à la « société post-industrielle de consommation » qui ne chercherait qu'à transformer son écriture en une marchandise comme tant d'autres, l'écrivain doit se consacrer sans détour à une tâche autrement édifiante : s'appliquer à une « écriture collectiviste » en se mettant « à l'écoute de son peuple et de son langage »¹⁶ pour lui (re)présenter le lieu qu'il pourra habiter souverainement.

Ce besoin d'une médiation qui « na[ît] de la masse et retourne à la masse »¹⁷ aborde par la force des choses la question de la langue et ne pourra demeurer étranger, dans les essais des décennies soixante et soixante-dix, avec le discours social ambiant, au registre joual. Suivant Gaston Miron qui écrivait que « (...) la langue est le fondement même de l'existence d'un peuple, parce qu'elle réfléchit la totalité de sa culture en signe, en signifié, en signifiante »¹⁸, Godbout pose, comme nombre d'intellectuels de sa génération, que la langue au Québec, et plus largement la culture, est aliénée. Parce que le Québécois porte en lui une altérité (le bilinguisme, la présence anglaise), sa pensée est nécessairement scindée, sa psyché, névrosée; en somme, la dualité c'est l'aliénation. Il s'agit donc, par l'utilisation d'une langue bien à soi, de construire une culture unifiée, souveraine.

Cette langue propre au Québec doit se construire non par une utilisation conservatrice du joual (par des dialogues, par exemple, sagement entrelardés de narrations linguistiquement correctes qui appuieraient le pittoresque d'un dialecte) mais bien de manière révolutionnaire, c'est-à-dire en investissant tous les niveaux narratifs de sorte qu'on parvienne à « réfléchir à la condition d'être Québécois à partir

¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹⁶ *Ibid.*, p. 219-222.

¹⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹⁸ *Ibid.*, p. 242.

de mots québécois » et, s'il le faut, qu'on puisse « briser jusqu'à la structure du récit »¹⁹. L'écriture littéraire, devant être « une tentative de description, de réconciliation avec la réalité humaine »²⁰, « [...] seul le joul peut traduire l'épaisseur de la condition québécoise, car il est un objet social qui situe l'homme qui l'emploie mieux que toute autre approximation linguistique »²¹. Le joul est donc selon Godbout l'outil par excellence d'une affirmation culturelle et politique pour le Québec de la Révolution tranquille. Parce qu'il permet de transcrire la réalité québécoise telle qu'en elle-même, parce qu'il provoque par sa représentation au sein du littéraire l'autovalidation du langage québécois — et de la vie québécoise —, le joul est, en soi, comme l'indique le titre de l'essai de 1965, « une raison d'écrire ».

Or, le point de vue de Godbout sur la médiation qu'offre le joul se modifiera dans ses essais ultérieurs. Le joul, langue *du* Québec *pour* le Québec dans les essais des années 1960, guetté par le danger de l'enfermement, endossera dans les essais de la décennie suivante une fonction plus modérée. Pour se distinguer de la position d'un Victor-Lévy Beaulieu qui fait du joul non un outil, une médiation, mais une idéologie et même une « affaire » — au sens polémique mais aussi au sens mercantile —, Godbout soutient :

aujourd'hui ce mot décrit, dans la pensée populaire, le langage populaire. Le joul, ce n'est plus le nom commun qui dit la dislocation du français des champs au contact de l'anglais des villes. Le joul est devenu une appellation contrôlée de l'un des niveaux de langage, à la disposition de l'écrivain québécois comme tous les autres niveaux langagiers.²²

Dès la première moitié des années soixante-dix, il y aurait eu normalisation ou à tout le moins acceptation de l'utilisation du joul, sans que sa visée ne soit pour autant atteinte. Sa force révolutionnaire se serait en quelque sorte estompée. Et du coup, son pouvoir de médiation vers une fin politique. Entre la description première du réel et l'affranchissement politique se produit donc une rupture dans l'enchaînement

¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

²⁰ *Ibid.*, p. 116.

²¹ *Ibid.*, p. 115.

²² *Ibid.*, p. 243-244.

auquel Godbout assigne la culture. Faudrait-il comprendre, pour parer à la brèche de son idée de culture et en assurer une — autre — cohérence que la culture, en tant qu'outil, n'est pas appropriée au but visé? Ou que la fin ne peut relever de la notion de la culture telle que présentée initialement? Quoi qu'il en soit, Godbout s'accommode assez bien de cette disjonction en attribuant à la culture un champ d'action plus restreint, c'est-à-dire une responsabilité qui soit au mieux un prélude à l'action. Si la culture (entendons, ses constituantes : le langage, la figure de l'écrivain) a la responsabilité d'indiquer le chemin menant à l'indépendance politique du Québec, elle n'a pas pour autant le fardeau de sa concrétisation. Godbout renvoie à une autre instance la fin assignée il y a peu à la culture. À l'instar du joul, l'autre médiation qu'est la figure de l'écrivain se voit rappelée vers le champ symbolique. Prenant le contre-pied d'essais du type de « Les mots tuent » (1964) où Godbout, par une sorte de vision messianique, présente l'écrivain comme celui par qui une langue sera « sauv[ée] » et un « visage » sera donné à la patrie²³, l'essayiste pose maintenant (1972) :

Être un écrivain est à la fois une responsabilité énorme, aussi grande qu'est celle d'un chauffeur d'autobus, ni plus, ni moins [...]. L'écrivain québécois a inventé le pays. C'est au pays maintenant de dire si l'écriture est un mensonge ou le hall d'entrée de l'Histoire.²⁴

Si la souveraineté politique du Québec n'est plus le but que doit atteindre la culture, la redéfinition de la fonction de la culture, son désengagement, ne présente pas moins l'indépendance comme un horizon. La rencontre de Godbout avec certaines œuvres au fil des trois décennies que couvrent ses recueils d'essais témoigne d'ailleurs du même mouvement de repli du rôle de la culture tout en montrant la

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ *Ibid.*, p. 222.

persistance des attentes politiques. Bien que certains essais plus tardifs²⁵ fassent l'éloge de l'explosion au Québec d'une culture apolitique d'une « qualité renversante », il reste que l'idée de la culture québécoise — essentialiste, pour le moins — qui s'esquisse par des essais plus incisifs des années soixante et soixante-dix soit indicative, chez Godbout, d'un schème de pensée tenace. Parce que, loin de l'idéal godboutien, les œuvres peuvent difficilement faire naître à elles seules un pays, elles ne peuvent qu'illustrer la pauvreté et l'impuissance de la culture québécoise ou, au mieux, les balbutiements d'une culture authentique.

À titre d'exemple, sa critique, en 1963, de deux longs métrages importants dans la cinématographie québécoise. La critique que rédige Godbout de *À tout prendre* de Claude Jutra loue l'originalité de ce long métrage en notant qu'il est le premier d'une « nouvelle vague produite à l'extérieur des cadres gouvernementaux ». Ce jugement favorable cède toutefois rapidement le pas à des réserves qui cachent mal le mécontentement de l'essayiste. Godbout qualifiera *À tout prendre* de « curieux autoportrait », d'œuvre qui « oscille entre le gag intellectuel [prenant] sa source dans ce film qu[e Jutra] fit avec McLaren voici longtemps (*A Chairy Tale*) [...] et le film-confession dont on ne sait jamais s'il s'agit d'un jeu, d'un mensonge, d'un regard indécent ou d'une cruelle expérience »²⁶. Visiblement mal à l'aise, voire agacé, devant cette œuvre qui, bien qu'elle soit œuvre de fiction, ne trouve pas à ses yeux la juste adéquation au réel — « les paysages de neige [étant] si peu nombreux »; y serait mise en scène une « vie que l'on devine »²⁷ —, Godbout estime qu'elle ne pourra montrer sa qualité que devant un public français, la distance géographique sachant y ajouter le « caractère mythique » nécessaire. Il l'épargnera néanmoins en y trouvant, malgré tout, du « vrai » : « le problème de la communication au Canada français »,

²⁵ Parus dans *L'Actualité* de 1985 à 1989. Repris dans la section « Clips » du recueil *L'Écran du bonheur (1985-1990)*, Montréal, Boréal, 1991. À titre d'exemple : « Québec, *work in progress* » (p. 130-133).

²⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

l'« attitude de non-violence » voire de « lâcheté » ou « d'impuissance »²⁸. Le film de Jutra, par ses défauts — de cadrage, de son, de jeu —, réussit un rapport de représentation, non pas du réel comme le feraient les grandes œuvres mais une représentation, un dévoilement de ce qui ne saurait être dit de la culture canadienne-française : « document humain d'une inconcevable fidélité », *À tout prendre*, sans en faire son propos, avoue par sa forme notablement imparfaite « [notre] indescriptible désarroi »²⁹.

À l'opposé du spectre critique, si l'on peut dire, l'essai « Cinéma-vérité, cinéma-mensonge », rédigé quelques mois plus tôt, présente *Pour la suite du monde* de Pierre Perreault comme du « grand cinéma » qui, par l'interdépendance des arts, établirait les bases de notre grande littérature. Sa parenté avec le documentaire, qui permettrait d'atteindre « une plus grande liberté d'expression »³⁰ par la qualité descriptive de son approche ethnographique, s'associerait, selon Godbout, au « cinéma-vérité » et à la « fiction ». Le film de Perreault « témoigne[rait] [ainsi] des recherches ardentes de ces dernières années, recherches qui aboutiront peut-être à ce cinéma national dont rêvent les Canadiens français »³¹. Ce court commentaire de Godbout fait moins l'analyse de ce qui constitue la grandeur de cette œuvre de Perreault qu'il n'indique comment pourrait s'arrimer la dimension politique à l'art. Plus encore, il se saisit des qualités esthétiques d'une œuvre remarquable pour introduire l'expectative d'un « cinéma national ».

Ces deux exemples résument assez bien le jugement que pose Godbout sur la culture québécoise. C'est-à-dire une culture qui ne peut que s'inscrire à l'enseigne de l'échec ou de l'inachèvement. Les œuvres *réussies*, loin d'être vis-à-vis de la culture des figures emblématiques de sa vigueur, ne peuvent que jouer un rôle d'annonciation d'une véritable culture, comme d'un véritable pays. Les autres, même si elles sont,

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 29.

dans une mesure moins enviable, *représentatives* de la culture québécoise, ne se voient pas attribuées le qualificatif de « nationales »³², adjectif de la consécration chez le jeune Godbout. Ce sentiment d'une culture québécoise pauvre, faible, non avérée, se repère jusqu'aux essais des années quatre-vingt où, avec plus de pessimisme toutefois, Godbout fait état d'une culture qui, parce qu'elle ne sait pas s'affirmer — l'étape argumentative de la nécessité d'un affranchissement identitaire et politique glissant au fil du temps dans l'implicite —, entraîne les Québécois à être dépossédés d'eux-mêmes : ils sont « condamnés à devenir des Américains »³³.

Il est entendu que l'évaluation des manifestations culturelles est le privilège de l'essayiste. Et, à la rigueur, son exactitude ou son bien-fondé restent à sa discrétion. Force est d'admettre ici toutefois que la contingence nationale pour principal critère de validation culturelle constitue chez l'essayiste une immense tache aveugle dans le regard qu'il porte sur la culture québécoise. Ce critère l'oblige à nier, pour la sauvegarde de sa conception de la culture, la valeur intrinsèque de plusieurs œuvres et biaise du coup l'appréciation de la culture en général qui peut se résumer à l'impasse suivante : d'une part, les œuvres ne sont sanctionnées que si elles pointent vers la consolidation de la nation et, mieux, vers son aboutissement politique, mais, d'autre part, elles ne sont jamais assez puissantes pour la réalisation du grand œuvre de l'alchimie qu'est pour Godbout la culture québécoise.

Aux prises, donc, avec un enchaînement problématique, l'horizon d'attente de l'essayiste par rapport aux œuvres suit le mouvement de retrait vers le champ symbolique, comme on l'a vu dans le cas de la culture abordée par Godbout sur un plan plus abstrait. À travers ce mouvement révisionniste, si l'on peut dire,

³² Est-ce parce qu'il s'agit d'œuvres à caractère intimiste? Parce qu'elles témoignent d'un certain désengagement? Il aurait été intéressant à cet égard de lire les impressions de Godbout de la clôture de *À tout prendre*. On peut se demander comment aurait été traité le départ précipité de « Claude », sa fuite du Québec.

³³ *Idem.*, *L'Écran du bonheur (1985-1990)*, *op. cit.*, p. 52-57.

mouvement qu'on pourrait circonscrire par la période 1970-1975, une dislocation entre esthétique et politique est consacrée, en ce qui a trait à la pratique artistique, par l'essai « Écrire »³⁴.

Cette longue mise en garde faite aux jeunes écrivains québécois expose les dangers de l'écriture en terre québécoise. En « pays normal », l'écrivain a pour mission « d'approfondir l'être »; il peut « enrichir de significations l'aventure humaine, même quand il crie son désespoir »³⁵. Godbout déplore que la culture québécoise ne puisse (encore) se construire qu'à l'aune de l'idéologie nationale, que les œuvres glissent presque automatiquement vers l'acte idéologique, tentées — pour ne pas être vouées à l'oubli — de contribuer à l'élaboration de ce texte unique, la « catalogne » littéraire alors que, justement, elles devraient embrasser plus large, rendre compte de l'homme dans son universalité. De ce « TEXTE NATIONAL », l'essayiste en a « plein le cul »³⁶. Il faut donc vite, au lendemain de l'Indépendance — qui semble dans cet essai aller de soi — « enterr[er] le Texte québécois » car « l'écriture sera libre, ou ne sera pas »³⁷. C'est que l'écriture de revendication politique explicite n'est pas ici pour Godbout légitime : loin d'être l'ancien support voire l'ancienne caution des manifestations culturelles, elle est davantage une contrainte; elle devient, à sa façon, une forme d'aliénation de la culture par sa force coercitive. C'est dire que Godbout estime qu'en dix ans, le Québec aurait dû passer à autre chose (non pas au sens où il aurait fallu se détourner du politique parce que le sujet ne serait plus *à la mode*, mais « passer à autre chose » dans la mesure où il considère que les problèmes — du bilinguisme, de la centralisation des pouvoirs et de l'argent — auraient dû être réglés au cours de cette période). La culture québécoise, donc, malgré ses promesses, ne peut exister dans la seule ferveur politique. Par

³⁴ Cet essai paraît pour la première fois en 1971, un an après les troubles d'Octobre, et peut être lu comme l'antithèse de « Notre libération » (1972!), un essai parmi les plus engagés du recueil.

³⁵ *Ibid.*, p. 195.

³⁶ *Ibid.*, p. 204.

³⁷ *Ibid.*, p. 208.

« Écrire » (1971) et même par « Or le cycle du sirop d'érable dure donc » (1975), la présente quête culturelle³⁸ vise, par l'élimination ou le contournement de la fonction politique, une « normalité culturelle », c'est-à-dire la capacité — et la liberté — d'« étonner l'univers avec le verbe »³⁹. Il semble donc qu'en accordant, au sein de la culture, la prédominance à la fonction poétique, Godbout renoue avec son idéal premier : une description et (re)présentation des hommes et femmes de ce monde, dans une perspective large et, plus qu'autrement, gratuite.

Selon toute attente, cette quête de normalité culturelle fournirait, dans les essais ultérieurs, l'occasion d'un nouveau rapport à la culture, l'exposition de nouvelles exigences, la formulation de propositions précises à partir d'œuvres-phares. Or, le discours culturel de Godbout, à la suite de cette demande pressante formulée en 1971, est bien loin de montrer un essayiste qui travaille à l'établissement de cette normalité culturelle. Plutôt, son discours se déploie par une rhétorique négative, en regard de ce qu'il continue toujours de considérer à cause de l'inachèvement politique une enfance de la culture québécoise dont les manifestations sont soit carrément dénigrées, soit, au mieux, présentées par leurs imperfections selon la logique du '*not quite*', du *presque là*, du *peu s'en faut* qui annoncent en quelque sorte un avènement, situent la véritable culture dans le futur.

En fait, cette rhétorique qu'on pourrait qualifier *de la dénégarion* semble indépendante du grand appel de l'essai « Écrire » puisqu'elle peut être perçue à travers les trois recueils. Dès le début des années 1960, comme on l'a vu avec le commentaire sur *À tout prendre*, Godbout en use pour critiquer « l'œuvre d'un petit bourgeois »⁴⁰. Bien que le film ait remporté un mois avant la parution de cet essai le

³⁸ Il n'est pas question ici d'une *nouvelle* quête puisque Godbout tient simultanément les discours opposés de la normalité et de l'engagement.

³⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

Grand prix au Festival du cinéma canadien et le Canadian Film Award pour le meilleur long métrage de fiction, qu'il ait aussi obtenu une reconnaissance internationale immédiate, par Truffaut entre autres, Godbout, pour sa part, n'y voit que « faiblesse ». Faiblesse formelle dont il ne traitera que superficiellement — en sept lignes — pour mettre en évidence ce qu'elle symbolise — ou trahit — : une faiblesse culturelle. La dénégation dans cet essai se trouve certes dans ces allusions à *l'impuissance* canadienne-française comme on l'a vu, mais surtout dans le choix que fait Godbout de rédiger en quelque sorte une non-critique de ce film important de la cinématographie québécoise. Présenter *À tout prendre* par son versant négatif demanderait une argumentation plus détaillée qui puisse répondre à l'accueil qu'a reçu ce film. Or Godbout, en ne faisant qu'effleurer les procédés artistiques de Jutra pour présenter sa thèse du « désarroi » québécois, laisse davantage transparaître une certaine indifférence que sa sensibilité à l'égard de cette œuvre. Il lui refuse toute valeur artistique et nie conséquemment l'importance qu'on lui a conférée.

À la fin des années 1980, Godbout se sert toujours du même procédé. À titre d'exemple, il use d'une observation sur l'architecture québécoise pour soutenir sa thèse sur l'importance de l'unilinguisme au Québec. L'éclectisme architectural serait-il le signe « d'une pauvreté culturelle sans bornes ou, au contraire, l'affirmation vitale d'un sens de la liberté à nul autre pareil? »⁴¹ L'essayiste choisira le premier pan de l'alternative en affirmant que si Montréal est « défiguré », ce n'est pas par manque d'argent; c'est la conséquence déplorable d'une trop grande tolérance. Il n'y a plus qu'un pas à faire pour forcer la métaphore — « la langue étant l'architecture des émotions ou de la pensée »⁴² — et envisager le bilinguisme dans cette perspective. Bien que le regard de Godbout sur l'architecture montréalaise ne soit qu'un prétexte, en refusant d'aborder le second pan de son alternative initiale, en refusant de mentionner le possible intérêt ou la particularité culturelle de cette hétérogénéité, ou

⁴¹ *Idem.*, *L'Écran du bonheur*, op. cit., p. 127.

⁴² *Ibid.*, p. 128.

encore la cohérence architecturale des quartiers au sein de la métropole, Godbout montre qu'il adapte sa lecture du culturel pour présenter une association facile entre une *culture en péril* et la *défiguration* d'une ville à des fins identitaires voire politiques. Servant encore en 1987 une culture qui sans être *nationale* demeure à tout le moins téléologique, l'art urbain est nié, loin encore de pouvoir intégrer dans le discours godboutien une culture *normale* qui chercherait toujours à mener plus loin l'exploration esthétique.

C'est peut-être sur le plan littéraire, c'est-à-dire par ses commentaires sur la littérature, que Godbout s'engage dans la *normalité culturelle*. Suite à l'appel de « Écrire », les revendications politiques s'oblitérent mais la dénégation du champ culturel québécois ne s'en trouve pas moins opérante. En 1963, à la suite du numéro de *Liberté* « Jeune littérature. Jeune Révolution », Godbout caractérise dans son essai « Littérature française d'Amérique » la nouvelle génération littéraire par son engagement politique qui répondrait à la pauvreté culturelle qui lui précède. Leur expression facile et « heureuse » de même que leur « lyrisme souvent romantique » offrant « une musicalité nouvelle [au] poème français d'ici » compterait moins, semble-t-il, que leur « désir violent de s'identifier le mieux possible au portrait du colonisé afin d'en exorciser par la violence [...] le mal profond du Canada français »⁴³. L'usage politique du culturel permettrait d'éviter les dérapages de jadis — « un provincialisme étriqué » ou « une tendance à s'exiler à tout prix » — qui rendrait impossible la constitution d'un champ culturel valable au Canada français. En regard de ce vide culturel, Godbout présente pour toute solution cette « véritable littérature française d'Amérique [qui] en [est] une de combat »⁴⁴. C'est dire que le politique ou plutôt le militantisme était, dans le discours culturel godboutien des années soixante, l'avènement qui allait sauver la culture.

⁴³ *Idem.*, *Le Réformiste*, op. cit., p. 23.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

Au début des années soixante-dix, un an après l'appel à la normalité culturelle, Godbout adhère toujours à l'idéologie du rêve québécois et exacerbe sa rhétorique. De façon plus marquée encore que dans « Littérature française d'Amérique », il présente initialement une dénégation absolue de la culture *d'avant* qui justifie l'appel à une « libération » culturelle mais surtout politique. En faisant l'adéquation entre l'« enfance heureuse et pauvre » d'un peuple et, sur le plan littéraire, un « silence [qui] devient souvent médiocrité »⁴⁵, Godbout estime que la littérature canadienne-française, de 1837 à 1960, n'a à peu près rien produit qui soit digne d'intérêt.

Les livres de ces époques avaient la densité culturelle du milieu, à quelques exceptions près, miroirs conformes à la conscience d'alors. Ah! Mes aïeux! comme vous avez beaucoup et *peu* écrit. Et comment pouviez-vous faire autrement? Cette nation ne connut (pendant des siècles) de l'*économie* que la comptabilité des péchés et des indulgences, de l'*art* que la Bonne Chanson, de l'*industrie* qu'un artisanat de bâtons de popsicle qu'elle opposait avec ferveur aux usines américaines.⁴⁶

Par opposition, les littéraires québécois qui échappent dans cet essai à la critique godboutienne sont ceux qui « participe[nt] à la description du pays vraisemblable, lui donnant ses racines »⁴⁷. Malgré la longue liste d'écrivains que dresse Godbout, il n'en demeure pas moins que leur apport à la culture québécoise, quoique intéressant, sera estimé « dangereux » puisque, tant que le pays n'est pas réel, leur œuvre peut n'être qu'une « chambre de compensation » à la lutte politique.

Il semble donc que même les Ferron, Bessette, Jasmin ne peuvent aux yeux de Godbout, en 1972, faire de la culture québécoise un champ autonome et soutenu. Si Godbout décrit la production culturelle québécoise, même devant les figures qu'il estime, par une exagération négative, on peut se demander qui saura remplir et structurer l'espace culturel du Québec. Car toute dénégation comporte de secrètes apologies.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 216.

C'est en 1974, avec l'essai « Entre l'Académie et l'Écurie », que le discours culturel godboutien semble enfin se dépolitiser, semble sortir de la logique de l'avènement, pour parler de la culture au Québec de façon plus modérée. L'essai est constitué de deux parties — « La prérévolution tranquille » et « Le Québécois d'aujourd'hui » — qui entretiennent l'idée d'une rupture par laquelle le Québec accèderait sinon à l'autonomie politique du moins à une forme de modernité. Par cette structure, Godbout transforme sa logique de l'avènement en une logique de la rupture. Le point critique se déplace et fait du temps présent, en décrivant « Le Québécois d'aujourd'hui », l'avènement en soi⁴⁸, l'aboutissement d'un passé culturellement pauvre. De ces deux parties, la première explique le « manque de souffle »⁴⁹ des romans canadiens-français par le désir de vivre « l'Amérique au degré zéro », c'est-à-dire dans une mythologie spatiale « rétréci[e] », dans le confort d'une « non-histoire »⁵⁰. La seconde partie, « Le Québécois d'aujourd'hui », toutefois, brosse un état présent de la littérature québécoise duquel s'évapore étrangement la rhétorique de la dénégation. La culture parvenue à ses *lendemains qui chantent*, à un certain accomplissement, Godbout présente quelques ouvrages majeurs du roman québécois sous leur meilleur jour... quitte à faire certains ajustements. Ainsi, *Le Libraire* de Gérard Bessette mettrait enfin en scène « le premier personnage mythique québécois et non plus canadien-français »⁵¹ qui « s'inventer[ait] un espace/temps à partir de rien, à partir du degré zéro » en procédant, d'une part, à « la récupération de tous les textes anciens, et à la mise en lumière, en vitrine, du sens caché, qui pourrait (même s'il faut lui tordre le cou) servir le rêve québécois » et, d'autre part, à

⁴⁸ Selon Godbout, C.-H. Grignon donne une image mythique de l'espace-temps au degré zéro par *Un homme et son péché*, qui a malheureusement rempli notre imaginaire pendant plus de 35 ans. « Car de Séraphin Poudrier et sa culture à celle du Québécois d'aujourd'hui, il y a un monde [...] » (*Ibid.*, p. 235.)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁵¹ *Ibid.*, p. 237.

l' « accouche[ment] d'un langage québécois qui soit au français ce que l'américain est à l'anglais »⁵². Vu ainsi, Godbout a peut-être raison d'affirmer que Jodoin est « notre premier intellectuel utile »⁵³, celui qui dépasserait les seules aspirations personnelles, qui répondrait à des intérêts communs.

C'était vers 1959; ce libraire, grossier personnage qui en avait plein le cul de la civilisation au degré zéro, coucha avec sa logeuse, répandit en ville des livres à l'index et prit goût à l'argent dont nous avons tous besoin pour commercer, c'est-à-dire vivre. Un libraire, c'est celui forcément qui a des idées, puisqu'il possède des livres; et quand il vend des auteurs de gauche aux étudiants du collège local, il répand des bombes qui feront exploser le Canada français. Les idées en effet sont contagieuses, et souvent dangereuses comme la grippe. [Le libraire, ainsi,] veut *insérer* [le Québec] dans le texte historique.⁵⁴

Or, si ces actions de Jodoin, posées en quelque sorte malgré lui, sont décrites par Godbout comme exemplaires, voire civilisatrices, c'est que l'essayiste, à l'instar de ce qu'il lit du *Libraire*, n'hésite pas à leur « tordre le cou ». Comme le rappelle Martine-Emmanuelle Lapointe, qui interroge la lecture que fait Godbout de cet ouvrage de Bessette,

bien que le personnage du *Libraire* ne soit pas dépourvu d'humanité, il ne fonde nullement sa conduite sur l'idée d'un sacrifice ou d'un oubli de soi [...]. [I]l regarde vers le corps, a abandonné ses lectures et ses idéaux de jeunesse — cela même s'ils refont parfois surface — et conçoit son existence comme celle d'un homme fini qui a renoncé à toute forme de gratification extérieure.⁵⁵

Pour Godbout, au contraire, note Lapointe, « non seulement Jodoin appartient-il à la communauté, en est-il le représentant, mais il apparaît également tel un précurseur, un avant-gardiste, le premier d'une tradition naissante »⁵⁶.

C'est d'ailleurs à ce titre que, dans cet essai de 1974, Godbout présente la « littérature des vingt dernières années » comme le discours qui rendrait enfin

⁵² *Ibid.*, p. 239-240.

⁵³ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Martine-Emmanuelle LAPOINTE, *Écrire l'emblématique. La critique littéraire québécoise devant trois romans des années 1960*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004, p. 129.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 128.

« explicite le rêve québécois »⁵⁷. Par elle, serait atteint un certain « palier » de concrétisation de la souveraineté québécoise qui, satisfaisant, ferait de son étatisation un besoin moins pressant. L'essayiste, lançant qu'avec cette littérature, « ce qui est merveilleux, c'est que le Québec existe déjà »⁵⁸, son rapport au temps se retourne : l'attente d'une culture authentique cesse; la culture québécoise s'amorce. La dira-t-il? On constate bien vite que le contentement de Godbout vis-à-vis la culture québécoise n'aura duré que le temps d'un essai — son jugement général de la culture étant de toute façon difficile à soutenir avec des lectures telles que celle qu'il propose du *Libraire*. Oui, le rapport de Godbout au temps s'inverse. Pour le dire sans détour, il passe du *Réformiste* aux deux recueils subséquents (*Le Murmure marchand* et *L'Écran du bonheur*), de l'idéalisme qui projette la culture dans le futur, à une nostalgie d'un état passé de la culture. Ces deux temps, il faut le noter, recouvrent le moment où Godbout et ses pairs auraient établi une forte emprise sur le champ culturel. En fait, ce sera après *Le Réformiste* que Godbout en devient véritablement un, si on doit entendre par ce mot comme le veut *Le Petit Robert* : celui qui cherche à « rétablir dans sa forme primitive ([ce qui] s'est corromp[u]) ».

À partir du *Murmure marchand* (et cela se poursuivra dans *L'Écran du bonheur*), Godbout traitera de la culture par contraste avec un discours sur la société marchande, qui se trouve soutenue par la médiatisation télévisuelle. Dans un entretien avec Lise Gauvin, Godbout confessait que tous ses essais avaient comme origine une « crise d'indignation »⁵⁹. Celle qui préside au discours culturel de ces deux recueils tient essentiellement à « la mort du citoyen ». Avec l'avènement de la société du désir, celui qui jadis pouvait faire entendre sa voix au sein de la cité et soutenir ainsi la culture est désormais réduit au silence, soumis au chant des

⁵⁷ GOBDOUT, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁵⁹ Lise GAUVIN, « Godbout, romancier : une relecture », *Québec Studies*, 4, 1986, p. 135-148, p. 137.

marchandises. Il est devenu simple consommateur, détenteur ahuri d'un pouvoir factice : le pouvoir d'achat. Pour parer à cette injustice et, ultimement, à la passation du monde entre des mains jugées viles, l'essayiste entreprend d'anéantir symboliquement tous ceux qui confindraient l'existence à la matérialité (le comptable, l'économiste, le PDG), pour rétablir la suprématie de l'ordre culturel et éthique, davantage abstrait, éthéré et idéaliste, celui incarné par ces « poètes », « prêtres » et « politiques ».

De même, il combat le *grand médium*, la télévision, qui trop souvent « mystifie »⁶⁰ plutôt qu'il ne sert le développement, la diversité de la culture, par l'exploration de l'imaginaire, l'entretien de la mémoire, la protection de l'humanisme. Bientôt, les particularités culturelles se mouleront aux règles et aux standards de la société marchande et « la culture d'un pays se mesure[ra] à l'aune du *niveau de vie* »⁶¹, selon les objets que l'habitant moyen peut se permettre d'acheter. De l'Art, il ne restera qu'une fonction mercantile — Berlioz vendra des Jeep, De Vinci des vêtements de marque —, toute portée symbolique ayant été grugée par le désir de séduire une certaine *classe* de consommateurs. La récupération d'œuvres d'art par la publicité constitue pour l'essayiste un « détournement de sens », parce qu'elle leur confère « une utilisation *pratique* »⁶². Ce faisant, elle « *diminue* l'art, saucissonne le style, pervertit le sens, invertit le rapport entre l'homme et la nature »⁶³. Par la publicité, l'art n'existerait plus *en soi*, dans l'unique but *d'apparaître* comme le posait Hannah Arendt⁶⁴, mais *pour* le commerce, et par une sorte de procédé métonymique, ce serait la publicité qui revêtirait maintenant les atours — usurpés — de l'Art. Godbout confiera en effet à Donald Smith : « [...] la publicité, pour moi, c'est la perversion de la poésie. [...] [Elle] est la forme

⁶⁰ *Idem.*, *L'Écran du bonheur*, Montréal, Boréal, 1995, p. 10.

⁶¹ *Idem.*, *Le Murmure marchand*, *op. cit.*, p. 24.

⁶² *Ibid.*, p. 34.

⁶³ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁴ Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972. Voir en particulier l'essai éponyme.

dominante de la littérature. [...] [Mais] c'est, dans le fond, la littérature la plus servile qu'on puisse imaginer⁶⁵ ».

Il y a donc « dans les objets et leur aura publicitaire une odeur de mort culturelle »⁶⁶, entendons : de la *vraie* culture, celle qui est libre de tout attachement aux choses temporelles, qui n'existe que pour donner un sens à l'existence et qui sera la trace de l'humanité. À lire ces essais de Godbout, où se ressent comme un manque douloureux l'effacement du culturel, on peut se demander, d'une part, pourquoi l'essayiste ne dénigre pas radicalement l'ère de la consommation et de la technologisation béate comme il a su le faire avec *la culture d'avant 1960*, et d'autre part, quelle est cette culture qui disparaît et quels sont les signes de cet étiolement? En effet, si Godbout se donnait pour mission, en écrivant ces textes, de critiquer l'envahissement du spéculatif dans l'intime, le politique et le culturel, pourquoi ne pas miner cet univers de l'intérieur, discréditer ses accomplissements, démontrer sa futilité? En fait, les sujets du *Murmure marchand* et de *L'Écran du bonheur* ne visent pas tant à critiquer la société marchande ou un médium hypnotisant qu'à servir de prétexte pour présenter, sous des dehors de modernité, l'apologie d'une certaine vision du monde — déjà qualifiée d'ailleurs de « conservatrice »⁶⁷ par Jacques Pelletier.

Dans un Québec où la mode est du côté du nouveau, de l'avant-garde, des ruptures, il serait bien difficile de prôner directement la continuité de l'horizon culturel tracé par les jeunes adultes des années cinquante. Et l'esthétique de la survivance, on le sait, n'a plus grand chose d'attrayant... Comme la gloire des grands accomplissements se crée plus souvent à la suite de persécutions qu'à celle de la

⁶⁵ Donald SMITH, « Jacques Godbout et La transformation de la réalité », *Lettres québécoises*, No 25, Print. 1982, p. 53-61, p. 54.

⁶⁶ GODBOUT, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁷ Voir le chapitre « Jacques Godbout : Écrivain 'national' ou 'de province'? », dans Jacques PELLETIER, *Les habits neufs de la droite culturelle*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, p. 47-71. Entendons, dans cette étude, le terme en son sens littéral, le conservatisme étant cette volonté de maintenir intacts les traditions, l'horizon culturel, l'ordre social du passé. Il semble que ce soit chez Godbout ceux associés à sa jeunesse.

reconnaissance de leur patiente édification, Godbout tente de revamper sa conception de la culture, de valoriser par le fait même l'œuvre de sa génération en déployant ce qu'on peut appeler une rhétorique de la *déploration*, c'est-à-dire une argumentation qui allie l'action de déplorer — au sens où on constate quelque chose de fâcheux — à l'oraison funèbre — le discours prononcé en l'honneur d'un mort illustre. En adoptant cette structure discursive, l'essayiste parvient à faire reposer sur le « fâcheux constat » l'odieux d'un décès prématuré et affligeant.

L'essayiste déplorera que l'évolution du monde se soit opérée par une substitution des normes sociales. Il écrira, à la manière d'une litanie :

Le pouvoir d'achat a remplacé le pouvoir politique, la société marchande libérale a remplacé la démocratie libérale, le consommateur irrité a remplacé le citoyen révolté, les barricades ont forme d'étalage. Liberté, Égalité, Fraternité sont devenues : variété, publicité, satiété.⁶⁸

Au passage, il y aurait eu dégradation du monde, progression d'une agonie inéluctable. Sa fin étant imminente, on parlera donc déjà de la réalité de ceux qui sont « nés avant 1945 » à l'imparfait et avec le respect qu'on doit aux morts.

L'univers intègre dominé par les intégristes d'ailleurs offrait une cohérence sévère, un cadre de références utiles, un code social que l'on disait nécessaire et surtout un système de représentation des valeurs immuables.

Aux enfants de 1950, l'on proposait Dieu, Famille, Patrie. [...] Aux enfants de 1980 l'on offre désormais : État, Solitude et Marchandise. L'État n[e] sera plus que le système de contrôle des échanges marchands.⁶⁹

À la lecture de l'ensemble des deuxième et troisième recueils d'essais de Godbout, on constate que l'utilisation du ton apocalyptique — variante de l'oraison funèbre dont il a été question plus haut — est ici la ressource privilégiée dans la plaidoirie godboutienne puisqu'elle atteint trois fins. La première est de fournir l'occasion d'une comparaison avec l'aujourd'hui : suite à l'effacement de l'ancien

⁶⁸ GOUBOUT, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 18 et 91.

monde, le seul univers culturel commun restant est constitué d' « annonces commerciales »⁷⁰. La seconde est de révéler une grande vérité. Car, pour citer Derrida : « Qui prend le ton apocalyptique vient vous signifier, sinon vous dire, quelque chose. Quoi? mais la vérité, bien sûr, et vous signifier qu'il vous la révèle, le ton est révélateur de quelque dévoilement en cours »⁷¹. Ce dévoilement, sous la plume de Godbout, tient en fait à la démonstration du bien-fondé de ce qui semble être la culture de *l'ancien régime* et, qui plus est, à la stipulation qu'elle est la seule *capable et digne* de mener ce monde à bien. La troisième fin que permet d'atteindre cette rhétorique est assurément la plus intéressante et la plus efficace. En donnant conscience de la fin d'un monde (pour ne pas dire de la fin *du* monde), en montrant que l'existence même de ce qu'on tient pour acquis devient de plus en plus fragile, il s'opère un singulier retournement : l'ancienne culture se voit soudainement dotée d'une force nouvelle ou, du moins, d'une force d'*attraction* nouvelle. L'appréhension de la perte ne porte-t-elle pas en elle un sentiment qui lui répond : la volonté de la préservation ou plus précisément dans ce cas-ci, le désir de susciter un renouveau?

Mais parler de la fin est toujours une façon de parler de *l'au-delà de la fin*. Comme l'écrivait Pierre Nepveu pour souligner « toute l'ambiguïté du discours apocalyptique », « en proclamant que 'la fin commence', il n'est jamais loin d'affirmer que la fin est un commencement »⁷². Ainsi, parce que le discours apocalyptique se fait annonciation et que toute annonciation suppose un avènement, le locuteur se pose comme détenteur d'un savoir, d'une lucidité. Il est *celui qui sait* ou du moins celui *qui a su voir* mieux que quiconque. Il est donc digne d'être cru et, éventuellement, d'être suivi vers le (re)commencement qu'il présente.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

⁷¹ Jacques DERRIDA, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 69.

⁷² Pierre NEPVEU, « L'énergie des formes », dans *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999 [1988], p. 156.

Mais vers quel horizon dirigerait Godbout? Situé au cœur du « désastre-crédation », pour reprendre le mot de Nepveu, Godbout serait à même d'indiquer les nouvelles avenues de la culture québécoise contemporaine qui, si elle doit prendre garde de succomber au chant des marchandises et à l'engourdissement, laisse croire qu'elle cherche toujours à aller à la rencontre de ses possibles. Cette attente est d'autant plus réaliste compte tenu des titres des recueils : *Le Murmure marchand* et *L'Écran du bonheur*. En effet, le « murmure », bien qu'on le conçoive comme une présence insidieuse, infiltrante, doit néanmoins être appréhendé en tant que voix non pleine, en tant que pré-voix. Et si le murmure marchand parvient à recouvrir la voix, la présence de la culture, ne serait-ce parce que celle-ci n'est pas encore posée, qu'elle est en devenir? Et « l'écran », bien qu'il soit « l'objet qui s'est subtilement substitué à la réalité », n'est-il pas « le sujet sur lequel nous projetons tous nos désirs »⁷³ et qui permettrait, par la distance, la médiation qu'il offre, de réaliser (aux sens de *prendre conscience* mais aussi de *concrétiser*) ce que nous voulons devenir, tant sur le plan social que culturel? Ces deux titres laissent entendre dans une certaine mesure que la culture est toujours à faire. L'essayiste aurait donc beau jeu de travailler cet espace et, par la rhétorique de la *déploration*, en poser les jalons.

Pourtant, c'est une fin bien différente que vise le catastrophisme chez Godbout. C'est à accorder une nouvelle vigueur à l'ancienne culture que s'emploiera la *déploration* godboutienne. Le (re)commencement n'aura pas le sens ici d'un « commencement nouveau » ou même d'un « renouvellement » mais bien d'un « retour au même ». Après la projection dans le futur de la logique de l'avènement des essais du premier recueil, Godbout procède maintenant à une valorisation de *ce qui était*. Dans son essai « Place Cliché », alors qu'il semble se montrer sensible aux multiples influences culturelles, il écrit :

Ma mère se nommait Hollywood. Mon père Saint-Germain-des-Prés.
Les émotions fortes, le faste, l'aventure, l'exotisme, l'argent, la mort
venaient de haute Californie. L'intelligence critique, l'ironie, la vivacité,

⁷³ GODBOUT, *L'Écran du bonheur*, op. cit., p. 9-10.

l'art, la poésie, la gloire, la vie, habitaient Paris. C'est du moins ainsi qu'à seize ans m'apparaissait le Monde, en 1950, depuis la Côte-des-Neiges.⁷⁴

Cet essai, écrit en 1981, retrace l'itinéraire culturel de l'écrivain-cinéaste et se clôturera par un Godbout qui se dit encore tiraillé entre ces deux univers symboliques. C'est dire que pour lui, les influences culturelles ne servent pas à moduler sa culture propre mais à organiser une vision du monde presque imperturbable. La véritable culture se situerait donc du côté de la France⁷⁵, et on voit au fil de la lecture de cet essai que promouvoir le culturel signifie forcément l'entretien d'une filiation française aux antipodes d'une quête d'autonomie nationale, identitaire, culturelle. Cela signifie aussi un rattachement à une certaine tradition, religieuse entre autres. Quand « l'art appartient au domaine du rituel et par conséquent du sacré », ou mieux encore, lorsque « l'art est la prière de ceux qui n'ont pas la foi »⁷⁶, comment ne pas percevoir la pointe d'un atavisme religieux qui ferait de l'art sinon l'instrument d'une quête d'éternité, du moins une de ses figures? C'est donc allègrement que Godbout emboîtera le pas à Gilles Marcotte en affirmant : « le progrès, en art, n'existe pas. Si la technologie s'améliore, la littérature ne se transforme pas pour autant, elle persiste, elle dure, elle se perpétue »⁷⁷. La littérature et plus généralement la culture, comme la religion avec ses rituels, sont maintenant envisagées comme les éléments qui assurent aux sociétés cohérence et pérennité. La critique de l'économique et du technologique, comme celle des notions connexes (marchandisage, capitalisme, profit, progrès, etc.), qui se fait par opposition au domaine culturel, est en fait la critique du changement, et qui plus est, d'un mouvement s'effectuant avec rapidité, effervescence. Le discours culturel que recèle cette critique de Godbout tente donc de produire un mouvement

⁷⁴ *Idem.*, *Le Murmure marchand*, op. cit., p. 83.

⁷⁵ Godbout confesse d'ailleurs à Richard Martineau : « Il se peut bien que mon attachement à l'Europe ne soit que la trace de mes études anciennes. Que si je jouais en Bourse et trouvais à m'enrichir, la dynamique américaine me satisferait. On ne se refait pas. J'ai perdu la foi, mais je reste attaché aux valeurs qui ont nourri mon adolescence. » (*Le Buffet : dialogue sur le Québec à l'an 2000*, Montréal, Boréal, 1998, p. 97-98.)

⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 126.

antagoniste pour que perdure cette vision de la culture, cette vision du monde, tel qu'il apparaissait à Godbout « en 1950, depuis la Côte-des-Neiges ».

La définition de la culture se fait donc dans les essais de Jacques Godbout *en creux*, en s'opposant à des pratiques actuelles; elle se fait presque exclusivement en regard du temps qui supporte l'action de l'essayiste et de ses pairs, et lui confère de fait un certain statut. Dans les premiers essais, écrits entre 1961 et 1975, la culture n'existe pas encore vraiment; elle demeure un idéal et se définit selon la logique de l'avènement par une rhétorique de la dénégation de l'actuel. Intimement liée à l'affranchissement politique que les pairs de Godbout travaillent à concrétiser, la culture ne peut s'établir qu'au profit de cette cause; elle ne se rencontrerait dans des objets culturels *valables* que lorsqu'elle soutiendrait une nation souveraine et qu'elle en offrirait une représentation. C'est là chez Godbout la définition d'une *culture nationale* (c'est-à-dire qui évalue la culture à l'aune de la finalité politique, qui indique comment peut s'arrimer la dimension politique à la dimension artistique, bref, il s'agit de poser un acte hautement idéologique) contrairement aux essais de Belleau qui visaient essentiellement à fonder une *nation culturelle* (qui découle du désir d'établir une culture autonome, souveraine, qui puisse justifier éventuellement la définition d'une société distincte). Les essais de la deuxième période, de 1976 à 1990, par leur revirement rhétorique (rhétorique de la déploration), vérifie cette volonté de centralisation de la culture autour des pratiques d'une génération, autour des idéologies et des actions que ses membres entreprennent pour mettre celle-ci de l'avant. D'où cette importance pour eux que la culture soit une adéquation au réel (valorisation de l'esthétique réaliste de Perreault, d'une certaine utilisation du joual, etc.) Cette deuxième période sert à consolider les idéaux lancés au cours de la période précédente et à valider l'emprise d'un groupe — d'une pensée, d'une vision du monde — sur le champ culturel. C'est ce pouvoir de définition et d'emprise culturelle que les essais de Madeleine Ouellette-Michalska interrogent et infiltrent,

afin d'intégrer à ce noyau en train de se consolider une aire culturelle depuis trop longtemps marginalisée.

MADELEINE OUELLETTE-MICHALSKA

En introduction à son anthologie de l'essai québécois, Laurent Mailhot justifie longuement l'absence, dans son corpus, de *L'Échappée des discours de l'œil* (1981) de Madeleine Ouellette-Michalska : l'auteure aborderait l'essai à la manière de la plupart des auteures de non-fiction qui « combattent souvent par l'écriture plutôt que dans l'écriture [...] ». Leur contre-discours devient ainsi un autre discours plutôt qu'un discours autre, un renversement plutôt qu'une subversion ». Le critique reconnaît que Ouellette-Michalska produit une « ambitieuse déconstruction de la 'théorie occidentale' [par laquelle on] apprend beaucoup de choses sur l'étymologie, la 'vraie nature' de l'inceste, les 'dessous politiques de l'Œdipe' ». C'est là « sans doute faire œuvre utile », juge-t-il finalement, mais « malgré [une] mise en scène textuelle », « ce n'est pas pratiquer l'essai »¹. Ce verdict est assez surprenant compte tenu de la définition du genre, établie quelques paragraphes plus haut. Un essai serait l'interrogation d'une situation immédiate, « projeté[e] dans un contexte littéraire qui est 'un nouveau système de rapports' où la critique peut coexister avec le témoignage ou les souvenirs »². Or, la démarche de Ouellette-Michalska dans ses essais rencontre précisément cette caractérisation structurale du genre. L'essayiste, par *L'Échappée des discours de l'œil*, mais aussi par ce qui en est en quelque sorte la suite argumentative, *L'Amour de la carte postale* (1987), décrit l'état présent de la culture occidentale en prenant un recul historique appréciable, au sein duquel s'intègre le témoignage de son expérience de femme, de littéraire — dont le commentaire de

¹ Laurent MAILHOT (Benoît Melançon, coll.), *Essais québécois (1837-1983). Anthologie littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH (Cahiers du Québec, Collection « Textes et Documents littéraires »), 1984, p. 9.

² *Ibid.*, p. 5.

Mailhot donne un aperçu. Par ces deux recueils, elle critique un *centrisme* culturel rendu peut-être davantage visible au Québec, sur le plan institutionnel, par sa génération. Cette génération possède en effet un pouvoir indéniable : elle établit des maisons d'édition, travaille à la diffusion des œuvres; elle bénéficie en retour d'une reconnaissance étrangère plus marquée. Ainsi se consolide une certaine production littéraire qui a pour conséquence d'être davantage enseignée et de perpétuer de fait certains partis pris culturels. Le but de l'essayiste est d'exposer les critères de sélection d'objets culturels et, par là, obliger à prendre en considération — et à transformer, le cas échéant — les rapports qui lient l'œuvre au champ culturel, le constituant par le fait même. L'étude de ces deux recueils montrera que cette transformation est appelée par une *rhétorique du décentrement*, bien étrangère aux discours idéologiques, trop souvent aussi sclérosés et stériles que ce qu'ils dénoncent.

On peut comprendre que la critique ait été tentée de classer l'œuvre essayistique de Ouellette-Michalska du côté de l'anthropologie. L'auteure elle-même concède qu'il est des détours obligés qui semblent parfois laisser en attente la littérature, objet central de son discours, et plus largement la culture. Mais comment en traiter sans scruter ce qui l'oriente et la structure : « la langue qui la fonde, le complexe institutionnel qui l'impose, les structures idéologiques et économiques qui la déterminent à être ce qu'elle est, un lieu du texte servant de résonance et de relais à l'ensemble du discours social »³ ? C'est ainsi que, pour désamorcer son incapacité à écrire une histoire qui lui soit propre, pour dépasser le « silence, [qui] comme les mots, venait d'au-delà de la langue et de la bouche », elle entreprend de « remonter le fil des discours » et « interroger les signes »⁴.

³ Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA, *L'Amour de la carte postale*, Montréal, Québec-Amérique, 1987, p. 245.

⁴ *Idem.*, *L'Échappée des discours de l'œil*, Montréal, L'Hexagone, 1990 [1981], p. 7.

Dans le premier volet de son œuvre essayistique, Madeleine Ouellette-Michalska révèle — pour mieux le dénoncer — l'échafaudage des règles de l'homme imposées à la femme, échafaudage fondé sur la négation de son corps, obsédant et matriciel. Soutenu par d'abondantes recherches ethnographiques, l'essai montre comment le discours de « l'œil » — « organe de reproduction du savoir et du pouvoir »⁵, mais aussi cette petite ouverture qui, comme l'œil du cyclone, gobe tout sur son passage par force centripète — en est venu, à travers les trois étapes de l'évolution des sociétés (primitive, barbare, civilisée), à opposer *nature* et *culture*, *intuition* et *raison*. Afin de contrebalancer le pouvoir — quasi magique, donc inquiétant — de la femme qui engendre selon le corps, l'homme se propose d'engendrer selon l'esprit et impose, ce faisant, la culture comme le mode d'interprétation incontestable de la nature. Ainsi, l'homme aura littéralement *eu raison* du corps : de celui de la femme, alors qu'il en « cadastr[e] l'espace génital » comme le note fort justement Robert Vigneault⁶, mais aussi du sien puisque la répression qu'il opère sur le corps féminin — pour ne rendre légitime que la fonction de l'esprit — refoule d'autant ses propres pulsions. Celles-ci ne le travailleront cependant pas moins. Il ne saura que les sublimer dans ses fantasmes qui, à leur tour, seront classés, circonscrits, par des archétypes (Mère / Vierge / Putain) auxquels il soumettra la femme qui réintégrera alors son corps, certes, mais que pour mieux le voir chosifié, donc nié de nouveau. Cercle vicieux s'il en est.

La culture au féminin se montre donc, dans *L'Échappée des discours de l'œil*, non seulement comme une « expérience collective différente de celle des hommes », pour reprendre la définition de Lori Saint-Martin⁷, mais comme une réalité *victime* de l'hégémonie du masculin, de « l'œil ». Cet assujettissement, cette marginalisation, est

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ Robert VIGNEAULT, « Madeleine Ouellette-Michalska, essayiste. Une écriture qui se cherche », *Voix & Images*, vol. 23, no 1 (67), Automne 1997, p. 26-38, p. 29.

⁷ Lori SAINT-MARTIN, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Les Cahiers de recherche du GREMF, 1989, p. 31.

en soi « l'erreur à corriger » à l'origine de l'essai. Mais comment combattre, comment se défaire d'une emprise forte de traditions millénaires? Ne reste plus qu'à dénoncer; ne reste plus qu'à dévoiler la douleur imposée par une domination tant physique (les opérations de marquage sexuel) que symbolique (l'emprise des signes et leur engendrement par la « geste des Pères », retracée du Moyen-Âge à l'orée du XXI^{ème} siècle).

Le second volet, *L'Amour de la carte postale*, moins « archéologique »⁸, examine les mécanismes qui soutiennent la différence, la mise à l'écart, ce qui n'est pas moins une forme de domination d'un centre sur une périphérie. S'appuyant sur l'idée — à valeur d'aphorisme — voulant que les rapports sociopolitiques et économiques induisent le littéraire, Ouellette-Michalska examine trois espaces où paraissent s'établir de tels rapports : 1) « le monde amérindien vu par les littératures française et québécoise »; 2) « la littérature québécoise vue par la littérature française », 3) « la littérature des femmes vue par l'institution littéraire »⁹. Puisque le champ culturel semble s'établir sur des points de vue, Ouellette-Michalska se consacre à montrer l'arbitraire, non seulement du rapport hiérarchique du geste d'évaluation, mais aussi de l'établissement de la position d'autorité, du « centre », de « l'impérialisme culturel ». Car ce centre qui se donne comme le représentant de « l'Homme universel », c'est à lui que « revient d'évaluer les traits distinctifs jugés inaptes à l'universalité dont il revendique l'exclusivité. L'opération, des plus rentables, répond à une logique et à des finalités »¹⁰. Pour conserver son hégémonie, il instaure un système de marquage (une couleur, un accent, un certain charme, un climat, des comportements, etc.) qui rendra évidente la différence des autres, différence qui sera renforcée au fil du temps pour devenir emblématique. Telle est la fonction « carte postale » que l'essayiste tente de déconstruire. Figé dans un cadre

⁸ OUELLETTE-MICHALSKA, *op. cit.*, p. 8.

⁹ *Idem.*, *L'Amour de la carte postale*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

auquel il manque une dimension du réel (sans compter le temps), l'Autre, pour exister, doit satisfaire la représentation attendue. Cet espace de figuration limité empêche conséquemment ceux qui s'y trouvent (en)cadrés de se définir en tant que sujets. L'argumentation de *L'Amour...* cherche donc à estomper les contours de la carte postale, à fissurer le noyau dur de la culture et à faire de sorte que chacun y trouve son *lieu*, non plus le point de référence de son ailleurs.

Dans ces deux essais, bien qu'il s'agisse de *fissurer le noyau* de la culture occidentale, la revendication d'une juste place au sein de la vulgate culturelle pour les grandes absences (culture 'au féminin', cultures 'régionales', qui sont autant d'univers relégués aux marges, à « l'exiguïté » comme l'a exposé François Paré¹¹) ne se fait pas explosivement, avec le tapage des grandes révolutions. La fissure se produit progressivement, au fil du discours; le centre s'élargit alors, se décentre.

Suivant *Le Petit Robert*, par décentrement, il faudrait entendre un « défaut d'alignement » ou encore un « déplacement du centre ». Il ne s'agit ici ni de l'un, puisque l'essayiste ne cherche pas à situer ses préoccupations au centre du champ culturel, ni de l'autre, son but n'étant pas d'instaurer un nouveau centre, de renverser les paradigmes dominant/dominé, mais de les déconstruire, de s'en *échapper* pour édifier un monde repensé. Cette reconfiguration du monde, prônée par Ouellette-Michalska, ignorerait l'idée même de centre et s'affilierait en quelque sorte à la figure de l'ellipse, ce cercle qui, se décentrant, n'a plus un mais deux foyers.

Pour maintenir la relative unité de la culture occidentale, l'opération doit donc se faire en douce. La contestation se produit en effet, pourrait-on dire, pédagogiquement : les positions à faire adopter s'appuient, de façon rassurante, sur des connaissances familières voire des lieux communs, mais ce qui importe davantage est la voix empruntée. Bien que Ouellette-Michalska cultive la rupture de registres — dans *L'Échappée...* surtout —, on peut convenir qu'une large part de son discours utilise une voix presque objective. Une voix institutionnelle. Oui, en littérature

¹¹ François PARÉ, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir (BCF), 2001 [1992].

comme à la guerre, il faut connaître et maîtriser les armes de son adversaire, mais il n'en reste pas moins que Ouellette-Michlaska, loin d'en faire le signe d'un détachement, se montre par elle intensément engagée.

La critique aura associé *L'Échappée des discours de l'œil* à la « froideur », à « un livre de tête », comme si son auteure s'était approprié la « position d'extériorité »¹² du discours savant qu'elle disséquait. En effet, de ce dernier, la structure de l'argumentation de *L'Échappée*... suit généralement la progression : l'auteure présente une hypothèse, s'appuie sur une solide référence théorique, interprète ses exemples à l'aune de cette dernière et pose une conclusion comme incontestable.

Un passage exemplaire : la fin de la seconde partie, « Naissance de la philosophie : le réglage de l'œil », présente un examen de la constitution du langage à partir de la linguistique structurale saussurienne afin d'introduire dès la troisième partie de l'essai les différents modes « d'appropriation » du centre. La structure est limpide. En l'espace de quatre pages se repèrent chacune des étapes.

1) L'hypothèse : C'est par le langage que l'on modèle le corps social. Par lui que l'on crée le code de représentation symbolique devant en perpétuer l'image et en favoriser le fonctionnement.¹³

2) L'appui théorique : Au sens où l'a défini Saussure, le signe, unité linguistique minimale servant à représenter les choses, possède une double face : un signifiant qui en est l'image acoustique sensible; un signifié qui en désigne la part absente, le concept correspondant à l'image phonique entendue.¹⁴

À l'intérieur d'une langue, le signe est, si l'on peut dire, indifférent. Abstraitement, il peut se prêter à tel ou tel sens. Mais, dès qu'il entre dans un réseau de communication, sa fonction référentielle compromet cet état d'innocence et de polyvalence.¹⁵

3) L'exposition et l'interprétation des exemples :

¹² VIGNEAULT, *op. cit.*, p. 31 et 33.

¹³ Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA, *L'Échappée des discours de l'œil*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴ *Ibid.* L'écriture sera de même présentée plus loin comme ce qui comble la « part absente », la « présence perdue ». Elle a toute la latitude voulue pour la construction d'une symbolisation de l'Autre (p. 137).

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

En invoquant d'abord l'exemple du mot « pipe », l'essayiste rappelle que son sens, puisque le signe est d'abord une abstraction, ne peut venir que d'un consensus. Elle extrapole ensuite les théories du langage à l'examen des rapports sociaux.

Un langage se forme à partir d'un réel déjà chargé de signification. C'est dire qu'il témoigne aussi bien des rapports entre les individus que des rapports entretenus entre les individus et les choses.¹⁶

Avec un second exemple, elle montre que le langage, le signe, est pour bien peu dans l'édification de la domination :

[...] si j'emploie le mot 'homme' comme terme générique pour désigner l'espèce humaine mâle ou femelle, c'est que des éléments paralinguistiques ont incité le groupe dominant à imposer cette domination.¹⁷

Ce sont par conséquent les rapports sociaux qu'il convient de modifier.

4) La conclusion : C'est de haut en bas que s'établit l'édification des pouvoirs et du savoir. Et comme l'instance supérieure qui en constitue le sommet est le plus souvent mâle, les rites de régularisation des discours et des pratiques sociales seront majoritairement fabriqués par des mâles.¹⁸

Cette structure sera réitérée dès la section suivante pour expliquer les étapes et le fonctionnement de l'évolution sociale au sein desquels la femme sera essentiellement une valeur d'échange. Engels sera convoqué pour expliquer le développement des moyens de production; Lévi-Strauss, pour rappeler les lois de l'échange (en regard 1- des règles de parenté, de mariage; 2- des règles économiques; 3- des règles linguistiques)¹⁹.

Ce discours savant, institutionnel, a certainement pour premier avantage d'attirer l'attention de ceux qui tissent le « discours de l'œil » et, conséquemment, de valider les revendications sous-jacentes de l'essayiste puisqu'y sont convoqués leurs habituels ressorts argumentatifs. Mais il semble que ce ne soit là qu'une longue

¹⁶ *Ibid.*, p. 69-70.

¹⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 80-83.

captatio puisque l'objectivité de Ouellette-Michalska n'est pas neutre. S'insère dans le discours institutionnel de l'essayiste une voix, un engagement personnel qui trouve son efficacité rhétorique le plus souvent au cœur de l'exemplification par la mise en œuvre du tragique.

Le tragique est ce qui découle du « spectacle des passions et des catastrophes », ce qui « suscite la terreur ou la pitié ». Ainsi, ces impressions, éprouvées par l'essayiste, deviennent celles du lecteur. Le troisième chapitre de l'essai, intitulé « Rituels d'appropriation territoriale : le découpage du sol et du sexe », accordant une large place à l'illustration, peut à lui seul constituer un portrait suffisamment prégnant du « spectacle des passions et des catastrophes » pour faire loger tout l'essai à l'enseigne du tragique et ainsi faciliter l'adhésion du lecteur aux conclusions que tire Ouellette-Michalska. Est-il possible de ne pas ressentir un pincement au creux du ventre, un tressaillement d'horreur et une infinie compassion à la lecture des descriptions fort détaillées de la clitoridectomie et des pratiques d'infibulation et de défibulation sans cesse reprises? À titre d'exemple, ces passages :

Il arrive [...] que les bords internes des grandes lèvres soient cousus avec un fil et qu'un tuyau de bambou soit introduit dans le vagin pour empêcher la coalescence des tissus devant l'orifice génital. Par la suite, la fillette, parfois ligotée, reste étendue sur le dos pendant quinze jours, le temps de laisser la suture se consolider. Mais parfois on l'oblige à danser tout de suite après l'opération, la forçant ainsi à participer aux festivités initiatiques.²⁰

[...] après chaque accouchement, la femme est à nouveau infibulée. Selon le nombre d'enfants, une femme pourra être ainsi cousue et réouverte jusqu'à trois, sept, dix ou douze fois.²¹

L'efficacité de cet outil rhétorique — bien que le récit des opérations de marquage physique soit, en lui-même, tragique — est due à la proximité que cultive Ouellette-Michalska entre l'horreur (son temps, son lieu) et le lecteur. Alors que, dans les deux premiers chapitres, l'illustration de la domination du féminin se faisait par le biais de

²⁰ *Ibid.*, p. 95.

²¹ *Ibid.*, p. 98.

réécits mythiques, se situant dans un temps révolu, dans un espace irréel, les chapitres trois et suivants rendent le tragique contemporain et immédiat. L'essayiste ne laisse en effet jamais entrevoir, avant le dernier chapitre, de dénouement heureux à l'horrible chronique de la soumission physique, psychologique et sociale des femmes. On vit les épisodes « primitif » et « barbare » de la culture au féminin *au présent*. Les descriptions insistent sur le fait, par exemple, que les tribus Bambara du Mali perpétuent toujours ces pratiques du « découpage du sexe ». Par déduction, on conclut que le présent est, de même, primitif et barbare, que l'évolution, menant selon toute attente vers l'étape dite « civilisée », n'est pas linéaire, que le temps — et par extension, le monde — n'est qu'un amalgame insaisissable sur lequel les actions sauraient difficilement avoir une emprise. La voix du tragique, dans *L'Échappée des discours de l'œil*, cachant mal un sentiment d'impuissance, fait aboutir l'argumentation de l'essayiste — qui donne à entendre la gravité du progressif et insidieux bannissement de la Femme, véritable mort symbolique — moins sur des revendications explicites que sur une dénonciation. C'est là un acte passif qui contraint l'acte de lecture à l'achèvement de l'argumentation : il revient au lecteur de formuler, pour lui-même, les mesures nécessaires pour contrer l'affront.

Avec le second recueil, *L'Amour de la carte postale*, la revendication faite par le biais du discours institutionnel se situe davantage du côté de l'action, par les propositions qui s'y trouvent formulées. L'argumentation, reposant moins sur la théorie, met à profit l'étape de l'exemplification. Ouellette-Michalska y attaque directement les catégorisations et la logique de l'œil, elle déconstruit leur solidité — apparente — en montrant que ce qui est presque devenu aphorisme ne tient souvent qu'à un raisonnement tautologique. Déceler leur incongruité ne relève donc plus autant du lecteur, comme c'était le cas dans *L'Échappée*....

Le chapitre sur l'institution littéraire, « Ces livres qui nous enchantent », rappelle la véritable nature du livre. Plus qu'un ensemble de mots,

il est le reflet d'une culture, le résumé d'une histoire, le produit d'une économie. À travers lui circulent les valeurs matérielles et symboliques partagées par une collectivité. Littéralement, on a les livres qu'on peut se payer. Qui vit à crédit dans l'orbite des grands empires culturels se voit forcé de renoncer à sa littérature pour consommer la littérature des groupes dominants.²²

Ce chapitre identifiera donc le phénomène de marginalisation littéraire et en expliquera les causes; les grandes littératures ayant d'ailleurs été reconnues par Paré comme l'institutionnalisation mémoriale de l'exclusion²³. Selon Ouellette-Michalska, celles-ci relèvent des deux fonctions de la littérature : 1) « imposer une vision du monde qui soit tenue pour légitime et exemplaire »; 2) « créer un centre stable et limité qui reflétera le social et en reproduira les valeurs [...] et autour duquel s'établiront les marges délimitant la périphérie »²⁴.

C'est en regard de ces deux postulats que se déploie l'importante exemplification du chapitre. La première fonction de la littérature — l'établissement d'un consensus autour d'une vision du monde exemplaire — sera d'abord discréditée par la mise en évidence du faible jugement critique de ceux qui seront appelés, par leur profession, à constituer la mémoire collective. Les choix qu'ils opèrent, pour la constitution du corpus de la « littérature officielle », « correspond[ent] aux modèles culturels déjà amorcés par la langue, l'histoire, les savoirs [et] prenn[ent] les accents des systèmes socioculturels dont [ils] particip[ent] »²⁵. Ils répètent en somme ce qu'on leur a enseigné et déploient le processus d'identification culturelle en fonction des auteurs et des œuvres déjà institués. Le raisonnement « incontestable » que dénonce Ouellette-Michalska se résumera finalement en une formule absurde, d'autant plus difficile à soutenir à la suite de la démonstration de l'essayiste : « Les

²² *Idem.*, *L'Amour de la carte postale*, op. cit., p. 103.

²³ PARÉ, op. cit., p. 25.

²⁴ *Idem.*, *L'Amour de la carte postale*, op. cit., p. 110 et 111.

²⁵ *Ibid.*, p. 106.

auteurs et les textes sont retenus par le manuel parce qu'ils sont littéraires et ils sont littéraires parce qu'ils figurent dans le manuel »²⁶.

Se construirait ainsi de façon tordue la représentation qu'une société se donne d'elle-même. La représentation de *l'Homme universel* qu'élabore ce consensus littéraire, en plus de consolider la dissonance identitaire — où, par le désir fondamental d'identification, *Je [devient] un autre* —, renforce le conflit des codes culturels, et institue ultimement l'écart entre « grandes » et « petites » littératures. La seconde fonction de la littérature — la création d'un centre stable qui reproduit les traits et les valeurs choisis et relègue les autres à la marge — se trouve par conséquent remise en cause. Après avoir survolé le sort institutionnel au Québec comme à l'étranger, réservé aux auteurs — et *a fortiori*, aux auteures — québécois, Ouellette-Michalska ne procède pas cette fois à la révélation d'une tautologie mais recourt à son tour au truisme pour invalider le caractère essentialiste de ces catégories littéraires, consacrées semble-t-il à la faveur d'un certain aveuglement de l'institution et répercutées par la convergence du système de diffusion (librairies, médias écrits et électroniques) : « Le produit littéraire est l'effet de ce qui le produit ». La redondance, procédé logique auquel recourait l'institution littéraire pour obscurcir les fondements de son mode de sélection, sert toutefois ici à l'explication — objective et raisonnée — des positions de l'essayiste :

Il n'y a pas en soi une chose telle que des petites et des grandes littératures, c'est-à-dire des littératures qui possèdent a priori les qualités intrinsèques méritant le qualificatif moral et esthétique de 'petite' ou de 'grande'. Ce concept implique un jugement de valeur émis par manque d'observation positiviste dans l'appréciation des circonstances de production de l'œuvre. Il n'y a de petites et de grandes littératures que par rapport à des notions quantitatives d'argent, de pouvoir, d'efficacité technique applicables aux agents et aux moyens de production du livre.²⁷

En procédant — activement — à l'analyse et à la déconstruction logique de partis pris trop bien camouflés par l'apparence d'évidences « naturelles », c'est donc à la lucidité

²⁶ *Ibid.* (Citation de Bernard MOURALIS, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975, p. 32.)

²⁷ *Ibid.*, p. 117.

et à la constante réévaluation de la sélection culturelle que convie le discours objectif de *L'Amour de la carte postale*.

Mais ce discours, comme dans le cas de *L'Échappée...*, ne fait pas pour autant de ce recueil un « livre de tête »; une voix, tout aussi personnelle que celle du tragique, y est présente.

Le premier des deux plus importants signes de la voix essayistique dans *L'Amour de la carte postale* est une partialité évidente quoique tempérée. Qu'on permette encore une longue citation à propos de la distinction norme/marge linguistique et de l'espoir de leur réunion, passage qui marque une subjectivité certaine dans la présentation des faits.

Quoi qu'il en soit, il semblerait que l'heure des grands rassemblements et des grandes synthèses approche. L'affaiblissement de l'Hexagone et la montée de l'impérialisme américain incitent à rapatrier les parlers de la francophonie et à blanchir et recycler en toute vitesse les vocabulaires périphériques afin de renforcer le centre et de lui redonner un empire, des marchés, à tout le moins des complices ou des alliés.²⁸

Le verbe sembler au conditionnel annonce l'interprétation personnelle qui ici s'infiltrer habilement dans le discours objectif. Si « la montée de l'impérialisme américain » est indéniable lorsqu'on constate au quotidien la force marchande de nos voisins, ou lorsqu'on écoute le discours de nos médias, « l'affaiblissement de l'Hexagone » est une évaluation surprenante compte tenu du discours de Ouellette-Michalska qui s'attaque tout au long de cet essai à l'emprise culturelle de la France forte de quatre cents ans. C'est là une avancée subjective qui a ici son utilité : fournir une raison suffisante pour soutenir l'intentionnalité accolée à Paris : « blanchir et recycler en toute vitesse les vocabulaires périphériques ». On peut convenir, à la rigueur, que « recycler » est un verbe neutre signifiant 'soumettre à un nouvel usage'; il en va autrement pour « blanchir » qui comporte le sens péjoratif de 'donner une

²⁸ *Ibid.*, p. 85. (Je souligne.)

existence légale à ce qui a été acquis de façon illicite²⁹. « En toute vitesse » insiste d'ailleurs sur la difficulté de cacher une mauvaise intention, qui est exposée explicitement à la fin de la phrase par le désir exagéré d'appropriation (« redonner un empire ») et implicitement par l'usage d'un mot connoté négativement (« complice »), sous-entendant qu'il se trame une action répréhensible.

En plus de la connotation qui travaille en douce, qui *personnalise*, le discours objectif de *L'Amour...*, un deuxième signe de subjectivité y est notoire : la narrativisation qui, plus qu'un enchaînement logique de l'argumentation, offre un espace d'interprétation soutenant la partialité. Par une certaine conjonction des faits, Ouellette-Michalska articule son argumentation de façon à restituer un récit qui, d'une part, rend manifeste les liens causals, et d'autre part, par cette cohérence, rend difficile l'infiltration d'un doute.

Au troisième chapitre, Ouellette-Michalska associe ainsi les dichotomies centre/périphérie, culture/nature, et présente comme un récit ce processus d'institutionnalisation de la limite :

Il faudra produire des marques qui distingueront nettement les deux espaces hantés par la différence. La périphérie sera placée sous l'emprise de la nature, clôturée par ses bornes. Le centre sera ouvert aux plus hautes réalisations culturelles. Mais la nature effraie. Pour tempérer la peur qu'elle suscite et amoindrir la honte des origines charnelles manifeste dans l'entreprise de catégorisation, on recouvrira celle-ci d'une nature intelligible qui présentera le visage rassurant de l'évidence. Cette seconde nature porte le nom d'essence. Elle pose des frontières à la différence, lui indique son orientation, sa finalité. Mais pour que fonctionne la destitution de la nature réelle par la nature intelligible, il faut naturaliser la différence, c'est-à-dire lui donner un caractère nécessaire, inné. D'où l'argument 'la nature le veut'.³⁰

²⁹ Le terme joue aussi évidemment sur l'opposition Blanc/Noir et le rapport de forces qu'il convient de renverser dans un contexte de décolonisation. De l'ancien empire colonial français, une majorité de francophones étant noirs sont mis à contribution pour construire un nouvel empire linguistique et symbolique.

³⁰ *Ibid.*, p. 58. (Je souligne.) La fréquence de l'opération de narrativisation est remarquable dans cet essai. À preuve, à peine quelques pages plus loin se rencontre la succession narrative suivante : 1) situation initiale; 2) péripétie (potentialité binaire); 3) équilibre final. « Quels que soient le régime ou l'époque, c'est par la femme que s'effectue la jonction du monde naturel et du monde culturel posés d'abord comme disjoints. Sa capacité reproductrice, qui paraît avoir partie liée avec la nature, assure la constitution du groupe social et sa continuité. Mais ce point de jonction doit demeurer stable. S'il

L'usage du futur simple, prophétique, annonce l'enchaînement inéluctable. La phrase « mais la nature effraie », par la conjonction et le présent de l'indicatif, fait surgir une péripétie qui trouble l'évolution du processus. La préposition « pour » et la récupération du futur simple indique le rétablissement du dénouement; la conclusion au présent, l'étape finale de la stabilisation, l'aboutissement du récit soutenu par la dernière conjonction à valeur de démonstration ultime, étrangement proche du C.Q.F.D. scientifique.

C'est dire que la voix essayistique de Ouellette-Michalska — bien présente, n'en déplaie à certains critiques — soutient en elle-même le propos des deux recueils qui consiste à éprouver le centre (en adoptant son langage, sa logique), à le défaire, l'élargir plutôt (en y insinuant une autre pensée qui révèle un pan occulté de la réalité). Le tragique et la partialité évidente dans la voix de l'essayiste, présences infiltrantes dans le discours de l'œil, ne sont en fait que l'amorce de la rhétorique du décentrement qui s'affiche résolument par l'ironie de Ouellette-Michalska.

Avant de poursuivre, il importe de circonscrire l'ironie au sein du large registre de l'humour. Lucie Joubert offre une excellente synthèse des tenants et aboutissants de cet outil rhétorique, dont l'essentiel, conclut-elle, est qu'« en ironie, il subsistera toujours une volonté — une nécessité même — de dépasser l'innocence d'un jeu de mots ou d'un trait d'esprit pour aller vers une contestation, si ténue soit-elle »³¹. L'ironie n'adhère donc pas au registre du ludique qui se limite au geste gratuit, celui du jeu de mots par exemple. Non plus ne s'affilie-t-elle totalement à la parodie — bien qu'elle apparaisse dans la déviation intentionnelle du texte original — puisque la parodie participe du paradigme du désir, désir d'identification voire

bascule du côté naturel, l'ordre social s'écroule. S'il glisse vers le culturel, son contrôle devient difficile, et sa valeur d'usage, incertaine. C'est donc là que la différence risque ses plus forts enjeux. Là que la notion de frontière sera le plus clairement délimitée et que l'entreprise de naturalisation s'avérera la plus assidue. » (p. 62)

³¹ Lucie JOUBERT, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, 1998, p. 18. Pour la synthèse sur l'ironie, voir les pages 16 à 22 de l'introduction.

d'acceptation (ce qui est d'ailleurs bien étranger aux intentions de Ouellette-Michalska). Le sarcasme tient lui aussi de l'ironie, comme le note Joubert, mais s'en distingue en la doublant d'une insulte. Certes, l'ironie, puisqu'elle est contestation, exprime une part d'agressivité : elle s'exerce « toujours aux dépens de quelqu'un ou de quelque chose; elle comporte un 'ironiste et une victime' »³². Mais cette arme du langage, souvent offensive, comme la présente Joubert et les théoriciens invoqués, est en premier lieu, semble-t-il, un moyen de défense, une façon de se protéger qui, sans donner dans la victimisation, vise la subversion. Dans le but de « révéler une 'vérité' cachée par un mensonge apparent »³³, l'ironiste « tourn[e] l'obstacle »³⁴ pour affirmer une position sinon dominante du moins affranchie. Or, pour y parvenir, pour réussir somme toute à rire de sa propre situation, l'ironiste doit faire preuve de compréhension et même parfois de sympathie envers sa « victime », car c'est là qu'il puise sa force de persuasion. Penser — et argumenter — à partir de l'autre, en faisant dériver ses mots de leur sens premier, dériver sa logique des partis pris qui la fondent, dans le but d'accéder à une forme de pouvoir — ou de réparation —, tel est le *modus operandi* de l'ironie qui se fait ainsi le maître d'œuvre du décentrement.

Cette forme explicite de la rhétorique du décentrement dans *L'Échappée des discours de l'œil* est annoncée dès « L'Épilogue » qui ouvre le recueil. L'essayiste dit avoir craint être « prise aux mots, possédée par des lieux où [elle] aurai[t] pu [s]e perdre si l'idée d'en rire ne [lui] était venue à temps »³⁵. « En rire »... Ouellette-Michalska sous-entend donc que si elle se prête à l'emprise de ces « mots » et de ces « lieux », ce n'est que pour mieux s'en distancier, pour mieux s'en défaire : ce rire est, comme ce fut présenté plus haut, un moyen de défense. Mais qui plus est, ce « rire d'ouverture » installe la stratégie argumentative de la suite : par lui, elle

³² *Ibid.*, p. 17. Citation reprise de Judith STORA-SANDOR, *L'humour juif dans la littérature. De Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984, p. 24.

³³ Monique YAARI, *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham, Summa Publications, 1988, p. 7.

³⁴ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 108.

³⁵ Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA, *L'Échappée des discours de l'œil*, *op. cit.*, p. 8.

montrera comment les principes culturels se sont élaborés sur des bases somme toute friables; elle s'en servira, de ce rire, pour les déconstruire, pour « exorciser [la] rigueur » des « réglages de l'œil ».

Les reprises commentées des leçons des Maîtres constituent un exemple probant de la dérive du sens opérée par l'ironie. Bien que Robert Vigneault ait jugé qu'elles contribuaient à faire de *L'Échappée...* une sorte de « calque »³⁶ du discours de l'œil, ces reprises interrogent en fait le « signifiant-Maître » par des descriptions, dialogues, mises en scène de personnages archétypaux qui se font un nid entre d'imposants passages des Lévi-Strauss, Freud, Lacan et Rousseau. Ainsi, loin d'être des calques, ces reprises participent de ce qu'on pourrait appeler une *ironie filée*, ce qui suit d'ailleurs le sens premier du terme, du grec *eirôneia*, signifiant *interrogation*.

À ce titre, la reprise de l'*Émile* de Rousseau est assurément un des traits d'ironie les plus tranchants de la « geste des Pères ». « La leçon de Jean-Jacques », contestée d'entrée de jeu par la dépréciation indiquée par l'utilisation du simple prénom du pédagogue, expose comment l'homme et la femme, n'étant pas constitués de même, « ne doivent pas avoir la même éducation »³⁷. Se trouve ici, par cette reprise, l'ambiguïté caractéristique de l'ironie³⁸ : doit-on lire ce passage comme la transcription (neutre) de Rousseau ou entendre à travers ces mots l'étonnement voire l'indignation de l'essayiste? Le contexte de l'essai, permettant de reconstituer le sens voulu par l'auteure, fait opter pour la seconde lecture, bien que l'incertitude s'efface rapidement avec les interventions, au fil du discours, de Sophie et Émile qui déconstruisent l'argumentation de Rousseau pour montrer l'absurdité de son fondement. Si, en premier lieu, Sophie « exulte » à pressentir ce que le Maître réserve à son éducation, elle déchantera bien vite pour enfin se faire presque arrogante. À chaque étape de l'exposé, Sophie voudrait bien protester, « mais le Maître

³⁶ VIGNEAULT, *op. cit.*, p. 29.

³⁷ OUELLETTE-MICHALSKA, *op. cit.*, p. 252. L'auteure renvoie aux *Œuvres choisies* de Rousseau (Paris, Hatier, 1946); au Livre II pour ce qui concerne Émile et au Livre V pour ce qui regarde Sophie.

³⁸ Voir JOUBERT, *op. cit.*, p. 20 à 22.

poursuit »³⁹, plein de sa parole. Ces interventions de Sophie, trop courtes et surtout trop inoffensives pour être lues comme ironiques, n'en portent pas moins la charge. Elles font office de pierres d'achoppement dans l'évolution du discours de Rousseau. Le dialogue étant impossible entre Sophie et le Maître, les commentaires de la jeune fille ne peuvent que faire dévier la lecture de l'*Émile* et faire de cette œuvre même un texte ironique. Des phrases telles « [la petite fille] [par opposition au petit garçon] n'est pas formée, elle n'a ni talent ni force, elle n'est rien encore » et « ce que Sophie sait le mieux [...] ce sont les travaux de son sexe »⁴⁰ ont-elles vraiment besoin d'un commentaire, d'une réfutation? Ce n'est qu'au terme de la leçon, n'en pouvant plus de se voir imposer un comportement qui aille « selon l'idée que nous avons de la culture et de l'esprit des femmes », qu'elle ose : « Mais de quoi se mêle-t-il? », contestation explicite, qui suit une contestation implicite, davantage ironique, alors qu'est remis en cause le statut de Rousseau : « Maître révolutionnaire, mon œil! »⁴¹. Rappelant le titre de l'essai, l'expression prononcée par Sophie ne manque pas de faire sourire : le discours de l'œil devrait aussi tenir compte du sien.

L'ironie, dans *L'Échappée des discours de l'œil*, qu'elle se trouve dans la voix de l'essayiste ou dans les textes des Maîtres par la contrainte de la situation de lecture, est par — et malgré — sa force contestataire, une tentative de dialogue. Lorsqu'il y a demande de réparation, il y a forcément attente d'une réponse. Or, les interventions, des personnages archétypaux en l'occurrence, se butent à des discours établis certes, mais présentés par leur fermeture, par une fin de non-recevoir. Suite à ce dialogue avorté, l'essayiste accorde en quelque sorte à son ironie, un aboutissement moins naturel que construit. Si l'ironie appelle la réalisation du possible, l'essayiste instigue, force même, l'accomplissement de cette autre réalité.

³⁹ OUELLETTE-MICHALSKA, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 253.

Par les plages en italique, l'auteure prend place au sein des discours de l'œil et met ainsi en œuvre sa propre réponse à sa revendication, un « pouvoir illimité sur le monde et sur les conditions de l'existence »⁴², qui est le propre de cette génération. Ces plages sont le lieu de la reprise du mythe, de la légende ou des discours hégémoniques, mais d'une *reprise pour soi*, pour se livrer librement à leur réinterprétation et à leur reconstruction. Par ces passages, le *je* intime de l'essayiste peut prendre la parole hors du champ social normé par le discours de l'œil, il peut prendre position par rapport à lui, exempt de son emprise, et exposer sa vision du monde.

Le premier dialogue est fort éloquent. Ouellette-Michalska expose comment certains mythes primitifs ont renforcé la structuration androcentrique du champ culturel en faisant découler l'allégorie du début des temps de la représentation emblématique de la femme. Tantôt la Nuit est causée par la femme rétive, rebelle voire *transgressive*; tantôt, le Jour est créé par la femme généreuse jusqu'à l'abnégation⁴³. Toujours, cependant, cette structuration du temps est le contrecoup d'une force et d'une audace sauvages. Dès lors, la réponse lyrique au discours de l'œil choisit de témoigner de cette belle hardiesse plutôt que de confronter directement les jugements de valeur stéréotypés par le mythe original :

*Forcer l'ouverture de l'enclos réducteur. Soulever le couvercle. Aérer le campement et trouver l'issue libératrice. Voilà la femme des premiers âges de l'humanité. Créatrice de lumière, la femme est aussi porteuse d'ombre. Être contrasté, elle perturbe l'ordre, instaure ou bouleverse les cycles, trame ou transperce le tissu social. [...] On la rencontre partout au cœur de la cosmogonie.*⁴⁴

Ces tranches discursives, par leur rythme saccadé, souvent emporté, laissent courir l'émotion plus qu'elles n'empruntent au discours de raison, et font par là l'apologie du féminin, dévoilant non seulement par leur propos mais par leur ton même la

⁴² François RICARD, *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 8.

⁴³ OUELLETTE-MICHALSKA, *op. cit.*, p. 13-16.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

véritable nature de la Femme qui n'a plus à être appréciée à l'aune du masculin. Enfermée trop longtemps dans une représentation d'elle qui lui était étrangère, la Femme se dit enfin — pour paraphraser Ouellette-Michalska — avec toute l'effervescence et la fougue jusqu'alors refoulées.

Mieux que l'ironie, mais assurément grâce à elle, ces passages permettent au sein de l'essai un dialogue des consciences. Ils contrecarrent la force centripète des discours de l'œil et laissent la voix du féminin — qui maintenant se pose plutôt qu'elle ne se tait — s'aménager un espace, *une chambre à soi*, pour reprendre l'expression de Virginia Woolf. Ces espaces, où se révèle une attitude qui tient moins de la défense et de la justification que de la décontraction et du dévoilement du féminin, ne renforcent pas la frontière qui circonscrit le territoire de l'œil mais tente plutôt de la trouser. Le « (re)commencement » du monde qui s'amorce ainsi laisse entrevoir l'accomplissement de ce qu'on pourrait nommer, à la suite de Robert Vigneault, « une humanité enfin intégrale, pleinement homme et femme »⁴⁵ et, comme l'indique la dernière phrase du « Prologue » situé à la fin de l'essai (« Je pourrai donc écrire la première page de mon livre »⁴⁶), l'émergence d'un autre discours qui offre une plus juste représentation de nous-mêmes.

Dans le second recueil, l'ironie mène aussi une opération d'élargissement du champ culturel institué. Afin que soient lues « dans une perspective de décentrement » les littératures excentriques (littératures régionales, littérature des Femmes), afin qu'elles soient « reçue[s] pour elle[s]-même[s], interprétée[s] en fonction de [leur] propre[s] système[s] de références »⁴⁷, *L'Amour de la carte postale* défait (aux sens de *déconstruire* et de *avoir le dessus*) par l'ironie ce qui fonde ces catégories, ayant pour toute fonction selon Ouellette-Michalska de marginaliser, et contrecarre ainsi le confinement.

⁴⁵ VIGNEAULT, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁶ OUELLETTE-MICHALSKA, *op. cit.*, p. 315.

⁴⁷ *Idem.*, *L'Amour de la carte postale*, *op. cit.*, p. 183.

Bien qu'on puisse repérer des marques d'ironie tout au long de l'essai, dans le chapitre sur la littérature des Femmes, intitulé « Du côté de la féminité », se trouvent les pages où l'ironie figure le plus densément. La représentation de la féminité telle que véhiculée par le *centre* littéraire — qui déploie tous ses efforts pour la naturaliser et ainsi la disqualifier comme source de production culturelle — est démolie. Davantage que la fausse ingénuité qui semble chère à Ouellette-Michalska dans ce recueil⁴⁸, le procédé ironique privilégié dans ce chapitre est l'antiphrase, c'est-à-dire, comme on l'a vu dans *L'Échappée...*, la reprise d'opinions qui seraient de toute évidence le propre du centre mais qui, intégrées au discours de l'essayiste, soutiennent la position contraire. Ouellette-Michalska présente la féminité (son *naturel parfait*, sa légèreté, son alanguissement) peinte par les histoires littéraires en feignant d'y corroborer. À propos de Mme de Sévigné qui sait respecter sa nature : « Cette grâce féminine empreinte de nonchalance et de facilité répugne à 'toutes les poses littéraires', car 'on n'aime guère à trouver chez une femme une originalité qui s'impose et s'entête' »⁴⁹. Et l'essai poursuit, mine de rien, sur le même mode, pour *établir* que seules la « subjectivité » ou la « confidence stylisée » peuvent constituer des approches littéraires convenant à l'essence des femmes. Avec un effet plus incisif, l'antiphrase se voit aussi par ailleurs couronnée d'un trait railleur qui met fin au semblant d'adhésion de l'essayiste : « La connaissance, l'esprit critique détruisent le *naturel parfait* constituant l'un des plus appréciables attributs de la féminité. *D'autant que le savoir sied mal à qui ne peut en soutenir que l'apparence* »⁵⁰. C'est là une ironie plus acerbe qui s'éloigne de son pôle purement défensif (où se manifeste le refus d'une situation, d'un rôle social en faisant en quelque sorte sourciller le langage) pour aller vers le pôle revendicateur (où, par le ton, on sent un poing se

⁴⁸ La forme interrogative revient souvent pour mieux affirmer ensuite : « C'est alors que s'infiltrer un doute : [la littérature] serait-elle un produit sélectionné dont on omet de livrer les règles de sélection et de production ? » (*Ibid.*, p. 107. Chapitre sur l'institution littéraire, « Ces livres qui vous enchantent »)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 203. (Reprise de René DOUMIC, *Histoire de la littérature française*, 24^{ème} édition, Paris, Delaplane, 1907, p. 284.)

⁵⁰ *Ibid.*, p. 202. (Je souligne.)

lever). Les pages qui suivent cultivent d'ailleurs le durcissement progressif de l'ironie, la montée d'une agressivité qui confère à la rhétorique de l'essayiste une certaine effervescence. D'une part, par la radicalisation des présupposés émanant des discours du centre (« comme une femme ne traite *jamais que* de questions personnelles intéressant la condition féminine et non l'ensemble de la condition humaine [...] »⁵¹, « l'originalité étant *rare* chez la femme [...] »⁵²); d'autre part, par l'accumulation d'exemples ironiques qui mitraillent toute tentative de réfutation : « L'œuvre vaut par ce qu'elle reçoit d'homologation masculine, par ce qu'elle capte d'intelligence virile transmise par les liens affectifs ou éducatifs » :

Les histoires littéraires présentent toujours Marguerite de Navarre comme *la sœur de François 1^{er}*, Marguerite d'Angoulême comme *la femme du roi de Navarre*, et Mme de Maintenon comme *l'épouse de Scarron*, puis de Louis XIV. Quant à Mme de Staël, elle est *la fille du ministre Necker*. De même Mlle de Montpensier est *filles de Gaston d'Orléans*, et Mme de Maintenon *la petite fille d'Agrippa d'Aubigné*.⁵³

Avec la littérature québécoise contemporaine, « les choses auraient-elles changé? », demande-t-elle naïvement. En parcourant le *Dictionnaire pratique des auteurs québécois* (Fides, 1976), *Un siècle de littérature canadienne* (HMH/The Ryerson Press, 1967), *Le Québec par ses textes littéraires* (France/Québec, Fernand Nathan, 1979), *La littérature canadienne-française* de Baillargeon (1964) et *La poésie québécoise des origines à nos jours* (PUQ/L'Hexagone, 1981), elle constate que « Madeleine Ferron est 'mariée avec le juge Robert Cliche' », que « Michèle Lalonde est 'une femme fatale' » et qu'elle « était 'femme du Dr (X)' », que « Suzanne Paradis était 'femme du poète Louis-Paul Hamel' », que « Diane Giguère est la 'petite-fille de Jean-Charles Harvey' », que « Simone Routhier est 'petite-nièce de François-Xavier Garneau' » et « Anne Hébert est 'cousine de Saint-Denys Garneau' »⁵⁴.

⁵¹ *Ibid.*, p. 204. (Je souligne.)

⁵² *Ibid.*, p. 207. (Je souligne.)

⁵³ *Ibid.*, p. 205-206.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 205-207.

Cette ironie, revêche par le rythme qu'elle supporte, et plus accusatrice que contestataire, mène à une revendication tout aussi agressive, bien qu'elle demeure implicite :

Que les femmes aient maintenant accès à la création et à l'édition, qu'elles soient couvertes abondamment et même favorablement par les médias, n'implique pas nécessairement qu'elles sont reçues par le milieu institutionnel qui confère accréditation et immortalité. Cela ne les inscrit pas dans les anthologies, études, répertoires critiques, manuels, outils didactiques et programmes d'enseignement qui font que vous êtes reconnue, enseignée, et que vous touchez les droits d'auteur attachés à la vente des quelque 100 000 exemplaires susceptibles d'être absorbés à brève ou longue échéance par le marché scolaire. *Faire l'événement*, ce n'est pas *faire de la culture*. Ni contribuer à l'élaboration de ce qui s'appelle en haut lieu 'la civilisation' ». ⁵⁵

L'exaspération devant cette constante et parfois subtile mise à l'écart du culturel — celle des femmes en l'occurrence — provoque une tentative de décentrement qui maintenant, à la différence des procédés exposés antérieurement, ne se fait plus en douce. Avec ce dernier chapitre de *L'Amour de la carte postale*, l'ironie rue dans les brancards en espérant faire sauter les frontières symboliques du champ culturel. Il semble d'ailleurs que ce soit là un passage argumentatif obligé pour que Ouellette-Michalska énonce enfin explicitement ses revendications dans une conclusion des plus modérées, voire accommodantes. Elle appelle

[l'acceptation d'une] logique complémentaire, et non substitutive, de la pensée rationnelle qui a rendu possibles le progrès matériel et l'approche scientifique. Elle permettrait d'accueillir d'autres expériences de création, d'autres mémoires, d'autres parcours mentaux. Et de cette tentative visant à réconcilier le dedans et le dehors, l'abstrait et le concret, le transcendant et l'immédiat, le proche et le lointain, pourrait naître la volonté de renoncer à l'absolutisme des cultures et à la tentation de se rendre propriétaire de la pensée et du langage. ⁵⁶

Il peut paraître étrange d'inclure au sein de la génération de la centralité voire de l'ancrage culturel, une essayiste qui entretient précisément, comme on l'a vu, une

⁵⁵ *Ibid.*, p. 211-212.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 255.

écriture déstabilisatrice. Mais c'est bien là une façon de penser et de définir la culture, ou plutôt, d'élaborer sa définition par sa pensée même comme le veut l'esprit de *Liberté*. Non contente de ce qui s'installe, non contente de ce *lieu* qui s'ouvre et se ferme en même temps devant elle, Madeleine Ouellette-Michalska, pour donner raison à Laurent Mailhot, combat certes *par* l'écriture, mais elle combat surtout *dans* l'écriture. (Re)Définir la culture à l'encontre des discours de *l'œil*, du *centre*, ne se fait pas que dans le propos mais dans son élaboration même. En infiltrant le discours institutionnel d'une voix autre, en pratiquant une ironie qui mette à l'épreuve les limites du discours et de la pensée monologiques, Ouellette-Michalska annule la force centripète du discours culturel dominant. Elle l'ouvre sur des réalités culturelles trop souvent occultées et tente ainsi d'édifier un *lieu* qui soit moins central qu'intégral.

CHAPITRE IV

Enfants de personne :

**les rhétoriques migrantes du déplacement/comparaison et du
rassemblement/éclatement**

DE QUELQUES PRÉCISIONS SUR L'ÉTRANGETÉ

Après les esthétiques de la fondation et de la définition, une troisième famille de pensée pourrait bien se constituer autour d'une esthétique de l'interrogation de la culture. Par une situation qui se veut étrangère au milieu culturel immédiat, à partir d'une position *hors-filiation*, inconfortable, des essayistes cherchent à appréhender une culture qui semble se faire plus qu'autrement insaisissable, mais parviennent à en offrir une représentation au terme d'une série de perplexités, par l'illustration même de l'incertitude et du tiraillement. Ce type de discours culturel, pour être exemplifié, analysé, invite presque tout naturellement à se tourner vers ces écrivains venus d'ailleurs que la critique littéraire a, depuis une vingtaine d'années, regroupés indistinctement sous l'appellation d'*écrivains migrants*. Mais, être *étranger dans la culture*, c'est se percevoir, au sens large, à l'écart d'un lieu précis, tant physique que symbolique; c'est se percevoir en rupture de ban. Cette famille d'essayistes, si elle peut être envisagée à partir de ceux qui ont vécu le déplacement géographique, le choc des civilisations, doit surtout être vue plus largement comme celle pour qui la culture est cette entité qui surprend toujours, ce milieu inconnu, à connaître, et dont on ne peut rendre compte que par une écriture instable voire déstabilisante.

La catégorie de la littérature (im)migrante relève d'une sociologie de la littérature qui amène son lot de notions-pièges. Il est en effet difficile de trouver un juste milieu critique, une troisième voie au dilemme qui guette sa réception. D'une part, la mise en lumière de l'ambiguïté de l'appropriation culturelle à travers les œuvres ne peut que contribuer à enfermer ces dernières dans des particularismes

ethniques, leur associant une connotation vaguement exotique qui scelle du coup leur statut littéraire par l'accentuation d'une différence qui, elle, ne l'est que bien peu. D'autre part, suivant la rectitude politique du champ littéraire qui veut éviter la dichotomie « nous / les autres », l'interdiction d'envisager ces œuvres comme une production à l'écart des courants dominants comporte le risque d'aplanir voire de gommer leur littérarité propre.

Entre ces deux tentations, le refus explicite de certains écrivains à reconnaître un enracinement culturel particulier (Fulvio Caccia, Régine Robin, Marco Micone) a amené la critique littéraire à examiner la part d'hétérogène dans l'écriture. L'hétérogène prend en quelque sorte le contre-pied d'une pensée unique, linéaire, du discours monologique, et joue de la difficulté, comme le note Pierre L'Hérault, « à s'insérer dans la trame socio-politique québécoise, à trouver ses assises dans un discours qu'on jugerait *ab initio* incurablement homogène, comme si la réalité québécoise, comme le mot, n'était ni expansible, ni extensible »¹. L'hétérogène serait la marque littéraire d'un réel multiple qui se laisse travailler par des éléments se présentant d'abord les uns aux autres par leur étrangeté. Cette conception largement fragmentaire du réel — comme du travail de représentation littéraire — par laquelle les divers éléments culturels proches mais étrangers semblent se donner comme autant de *solitudes* pour reprendre le mot de McLennan, cette conception, donc, cède progressivement la place à une pensée de l'hybridité. Non seulement celle-ci procède-t-elle, à l'instar de la notion d'hétérogène, de la mouvance postmoderne qui reconnaît la multiplicité — et même l'excès — des savoirs dont la systématisation peut constamment varier, mais elle indique un autre type de rapport entre ces savoirs. Par l'hybridité est signalée « l'avènement de l'ère où la préfixe dominante [*sic*] dans la description des relations entre les cultures n'est plus 'inter' mais 'trans'. Le

¹ Pierre L'HÉRAULT, « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 », dans Sherry SIMON (*et al.*), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur (coll. « Études et documents »), 1991, p. 107.

commerce entre les cultures n'est plus de la nature de l'échange mais plutôt de celle de l'interpénétration et de la contamination »². La transformation des cultures, que laisse entrevoir ce concept, désigne moins un amalgame stable qui serait le résultat de cette transformation que, précisément, « un moment instable dans la vie des cultures, une situation de tension et d'inconfort face aux catégories existantes. Le moment de l'hybridité est un moment contestataire »³. Il s'agit par cette notion de montrer les répercussions de la confrontation, du dialogue des cultures.

Mais en sous-texte à ces notions d'hétérogène, d'hybridité et de métissage, d'assemblage et de mélange, se décèle l'idée de l'authenticité, l'idée de l'existence d'éléments premiers, antérieurs au processus lui-même. Jean-Loup Amselle éclaire l'écueil qui guette la pensée de l'hybridité en précisant que « tout métissage renvoie à l'idée préalable que l'humanité est composée de lignées séparées qui, enfin, peut-être, vont se trouver réunies. Derrière la théorie du métissage, il y a celle de la pureté des cultures »⁴. Or, la thèse de la définition des cultures par ce qu'elles présentent de pur, de stable, d'inerte, devient absurde lorsqu'on conçoit qu'aussi bien pour les individus que pour les cultures, être « identique à ce qu'on était hier, immuable et immobile, c'est n'être pas, ou plutôt n'être plus, c'est-à-dire mort. Car être, c'est être avec, c'est être ensemble, c'est partager — le plus souvent conflictuellement — l'existence »⁵. Du coup, poursuivant le raisonnement d'Amselle, il devient difficile de penser le mélange de ce qui n'est pas donné, déjà-là, initialement.

² Sherry SIMON, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la tortue (coll. « Les élémentaires – Une encyclopédie vivante »), 1999, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 32. Il en irait de même avec la notion de métissage qui a connu la même fortune. (Voir François LAPLANTINE et Alexis NOUSS, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997.) Or, bien qu'on s'intéresse, par cette notion, au processus de transformation des cultures, il semble que le concept donne prise à une appréciation de son résultat : « Le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité. » (*Ibid.*, p. 9 et dans Alexis NOUSS, « Deux pas de danse pour aider à penser le métissage », dans Laurier TURGEON (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, CELAT-PUL, 2002, p. 95-114, p. 95.) Cette définition peut être contestable si on se fie au sens propre du terme; le sens mis de l'avant par Nouss se prête davantage au marcottage.

⁴ Jean-Loup AMSELLE, « Le métissage : une notion-piège » (rencontre avec Jean-Loup Amselle), *Sciences humaines*, n° 110, Novembre 2000, p. 50.

⁵ LAPLANTINE et NOUSS, *op cit.*, p. 76.

Il devient donc pressant d'aborder autrement l'écriture migrante, l'écriture de l'étrangeté, de l'interrogation. Si ces concepts ont réussi à faire émerger un soupçon face à un fondement culturel (ces « catégories existantes », préalables à l'échange, dont parle Sherry Simon), il reste que cette écriture exprime avec une acuité certaine le problème d'une affiliation culturelle déterminée. S'énonce dans ce que la critique a convenu d'appeler les *œuvres migrantes* cette impossibilité même; ne demeurent pertinents que le déplacement et la transformation culturels qui, s'ils exposent dans ces ouvrages des fortunes individuelles, trouvent chez un grand nombre des résonances profondes et durables, et s'avèrent représentatifs d'une condition contemporaine.

C'est en effet maintenant un lieu commun de penser qu'on n'a pas besoin de partir pour migrer, pour être d'ailleurs. Le sentiment de non-coïncidence est de moins en moins lié à la géographie. Jacques Godbout posait, à la suite de François Ricard, que l'écriture est essentiellement « une activité d'étranger »⁶, un geste qui prend et garde ses distances par rapport au milieu culturel et « demande le pourquoi des choses »⁷. La culture, qui ne serait qu'un mode d'emploi, ne peut plus être tenue pour acquis. Écrire, comme immigrer, lève le voile de la tradition et donne la mesure de la fragilité — et de l'arbitraire — du sens. La migration se fait progressivement, dans la littérature contemporaine, davantage une métaphore utile à l'exposition d'un certain rapport à la culture qu'une expérience physique. C'est d'ailleurs sous le signe d'une « émigration » que Fernand Dumont expose le parcours de sa vie, de la culture populaire à la culture savante, ce qui montre à quel point l'idée de déplacement, de transposition, comme celles d'étrangeté et de plasticité peuvent informer les discours contemporains.

⁶ Jacques GODBOUT, *Le Réformiste. Textes tranquilles*, Montréal, Boréal, 1994 [Stanké, 1975], p. 260. (Citation de François RICARD, *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, [s.d.], p. 27.)

⁷ *Ibid.*

Si l'appellation *écritures migrantes* peut soulever des objections et peut être élargie de sorte qu'elle puisse convenir à plus d'auteurs que ne pourrait reconnaître le service d'immigration, il ne s'agit pas de la généraliser au point qu'elle perde toute valeur typologique, mais bien de la sortir du domaine sociologique, d'un ghetto littéraire, pour l'aborder en fonction de critères esthétiques, créant une catégorie littéraire qui peut certes recouvrir pour une bonne part le corpus d'écrivains immigrants, mais non de façon exclusive. Lorsque Jacques Brault écrit, dans les marges de son essai *Chemin faisant* :

Maintenant, il n'y a plus de chemin, toutes les traces derrière moi sont effacées, je ne trouve devant moi que silence — silence qui me fait signe d'écrire à n'en plus finir — je me trouve sans aucun commencement, fils de personne, enfant toujours, et solitaire. Écrivain : qui écrit (façon de parler, de se taire) à quelqu'un, à toi, afin qu'ensemble nous nous prenions pour *un* autre[.]⁸

ne se situe-t-il pas hors de toute filiation culturelle pour rendre compte de la culture à partir du lieu abstrait qu'est la distance entre ses subjectivités — espace intérieur du voyage, de la migration —, subjectivités pour lesquelles le corps du texte et les marges participent du jeu du dédoublement? Non seulement dans l'œuvre de Brault la pensée orientale (par les haïku entre autres) donne-t-elle forme à sa propre étrangeté en se faisant l'appui d'une autre subjectivité (et non une simple référence culturelle dépaysante, exotique), mais la relation discursive entre ces subjectivités, supportée par la forme même des essais, permet d'envisager cet écrivain plutôt sédentaire (bien qu'il parcoure son « chemin ») comme un auteur typique de la migration, et son œuvre, comme une œuvre de l'étrangeté, de l'interrogation, de la remise en cause.

L'esthétique, qui découle de cette condition contemporaine qu'est la migration, sera donc caractérisée par le mouvement du sujet en regard de repères qui, de leur côté, se défont de leur dimension réaliste pour devenir davantage fluides, flous. De surcroît, les espaces (géographiques, intimes), les temporalités, dont les frontières se

⁸ Jacques BRAULT, *Chemin faisant*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 1994 [1975], p. 150.

font de plus en plus poreuses, entraînent une constante resituation du sujet (récits mémoriels incertains, mouvance à travers les problématiques appropriations culturelles) et même sa reconfiguration (effritement ou dissémination du sujet dans l'espace et le temps).

Avec cette troisième famille de pensée, il s'agira de voir comment s'inscrit dans le discours essayistique cette constante instabilité, ce sentiment d'étrangeté par rapport à la culture, par rapport aux repères qu'elle offre ou non, et ultimement, voir ce que ce regard toujours neuf sur la culture permet de révéler. Car il semble que la culture se donne pour nombre d'essayistes contemporains non pas dans sa plénitude (dont on revendique souvent la reconfiguration, certes) ou dans sa précarité, mais comme un espace de jeu où des trous, des blancs, permettent l'établissement d'autres paroles et une perpétuelle reprise du sens. Rendre compte de la culture dans cette perspective répond d'ailleurs à la catégorie d'*écriture migrante* telle que proposée initialement par Robert Berrouët-Oriol en 1986 qui supposait un espace défini avant tout comme dialogique, un discours, une pensée qui se (re)tisse au fil des rencontres. Ce qui s'écrit, la culture qui s'esquisse dans le discours est nécessairement transitoire, partiel, à poursuivre, à parfaire. Cette écriture, qui renvoie moins à l'exposition d'une vision de la culture ou à une revendication comme a pu l'être le discours culturel des deux générations précédentes, n'offre pas moins une représentation de la culture mais au sens où, tout en exposant une conception de la culture, elle est en elle-même un processus culturel, à la fois de l'ordre de l'acte et de la question.

Ce rapport particulier à la culture, qui joue simultanément de l'incertitude et de la souplesse, appelle un style, une rhétorique propre qui réussit à marquer le langage de ce que les consciences à l'œuvre supportent de mouvant, d'insaisissable et d'inachevé. Oxymores, reprises, modulations, parataxes, sont autant de figures qui indiquent le caractère fuyant, multiple, indéterminé de la culture, mais ce sera à un mode d'exposition plus général de la culture que se consacreront les deux sections de ce chapitre. Les œuvres retenues, celles de Naïm Kattan et de Régine Robin,

présentent des rapports à la culture qui relèvent de ce qui s'avère peut-être les deux grands types de migration. On lira, chez Kattan, le discours culturel d'une subjectivité nomade, d'un voyageur, peut-être à la rencontre d'*alter ego* alors qu'il entre dans des milieux culturels variés, mais une subjectivité néanmoins unique, unifiée, qui interroge la différence. À l'opposé, l'œuvre de Régine Robin témoigne d'une migration qui s'opère par la fragmentation de la subjectivité à travers l'espace et le temps. L'interrogation y tient moins du désir d'une appropriation ou d'une compréhension totale d'une culture qui s'offre à Robin par sa multiplicité qu'à la mesure de ses potentialités, à la vérification de son réalisme.

En somme, il s'agira de retracer dans ces discours les effets de mouvement et d'étrangeté propres à cette famille de pensée. Il s'agira de suivre les allers-retours de la mémoire qui finissent par dessiner un autre espace culturel par la possibilité de perpétuels recommencements, un autre espace culturel qui amène à penser, à la suite de Pierre Nepveu, « la 'fin' de la littérature québécoise », celle des discours définitionnels et définitifs, et à l'envisager « dans cette perspective d'un dépaysement persistant, et d'une pluralité des points de référence »⁹.

⁹ Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, [1988] 1999, p. 215.

NAÏM KATTAN

Dans les essais de Naïm Kattan, le discours culturel inscrit le nomadisme, le « dépaysement persistant » dont parle Pierre Nepveu, comme une forme d'interrogation. Le mouvement, la transposition du sujet dans des univers culturels aussi distincts que l'Orient et l'Occident, amène l'énonciateur à proposer une vision de la culture qui s'établit en fonction de l'insertion dans un *lieu* qui n'est pas donné *a priori*. L'appartenance multiple que développe Kattan entraîne une appropriation culturelle qui ne va pas de soi. Dans la posture d'un occidental d'adoption, Kattan offre avec ses essais un cas emblématique de ce qui, sur le plan collectif, peut être envisagé comme une *crise de la culture* ainsi qu'en a traité Arendt¹. Le discours culturel de Kattan témoigne du désir intense de résoudre cette crise, de répondre à l'incertitude culturelle, au sentiment d'étrangeté que font surgir les mondes distincts qui lui sont également familiers, par leur interrogation réciproque. Loin des compromis de la mémoire qu'oblige souvent l'immigration, Kattan aura choisi non pas de s'insérer dans un lieu autre, mais de l'intégrer à lui-même fort de l'héritage ancien et ainsi le recréer se recréant, comme il l'a souvent expliqué. Ce serait à un recommencement, à une reconstitution de la culture que se prête le discours essayistique de Kattan alors que la mémoire ne donne plus forme seulement à un passé lointain mais se vit au présent, continuellement en élaboration, et contribue ainsi à effacer la distance entre ses appartenances. En entrevue, il confiait d'ailleurs : « Le pays ambiant s'est infiltré peu à peu dans ma mémoire. Dans un tel tourbillon,

¹ Il y a *crise* lorsque, comme l'indique la phrase de René Char qui ouvre l'ouvrage, « [l']héritage n'est précédé d'aucun testament ». (Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard (coll. « Folio/essais »), 1989, p. 11.)

les civilisations se sont bousculées, ma mémoire a confondu les cultures, les a juxtaposées et métamorphosées. J'ai senti fondre en moi l'Orient et l'Occident [...] »². Se *bousculer*, se *fondre*... Ce serait à force de se déplacer d'un horizon culturel à l'autre que se produirait dans l'œuvre de Kattan une sorte de chaos initial, les signes de l'Orient et de l'Occident étant brutalement mis en désordre pour former un tout, pour créer un nouveau lieu. La démarche essayistique se faisant malgré tout par la suite un effort de rationalisation, il s'agira ici de suivre ces mouvements — et la *rhétorique du déplacement* qu'ils engendrent — afin de voir comment les interrogations suscitées en viennent à esquisser la vision kattaniennne de la culture.

Avant d'aborder ce mouvement, il faut noter que le discours culturel chez Kattan est double. Il y a celui, explicite, qui se repère par des titres tels « La Culture et l'État », « Culture et pouvoir », « Culture et histoire » de même que « Culture : alibi ou liberté ? », « Culture et individu » et où, en y regardant de plus près, il est question de tout sauf de culture. Le thème n'y sert, le plus souvent, que de prétexte pour formuler une critique des lois du marché, du rôle de l'État, ou de l'asservissement des composantes de la culture (comme la langue, les arts ou la religion) à certaines formes de pouvoir. Si on considère que la culture est l'ensemble des objets, des pratiques et des concepts qui expriment une certaine façon d'envisager le monde, de s'y situer, un ensemble qui explique la cohésion d'une société en lui renvoyant une image d'elle-même, on doit convenir que le véritable discours culturel de Kattan se trouve ailleurs. Bien que pour Kattan la culture échappe aux définitions alors qu'il conçoit le terme comme « ambigu, imprécis et qui devrait le rester [pour ne pas obscurcir et détourner de son sens une notion qui fait partie de notre quotidien et dont la réalité nous semble aller de soi] »³, il n'en demeure pas moins que la culture est pour lui ce qui résulte

² Suzanne GIGUÈRE, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, PUL/Éditions de l'IQRC, 2001, p. 204.

³ Naïm KATTAN, *La mémoire et la promesse*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1978, p. 125.

d'une faculté d'observation et d'analyse, ce qui remplit un « rôle de pourvoyeur d'un rapport immédiat avec le monde, d'un lien signifiant avec le réel »⁴. Si Kattan estime que « le temps n'est pas encore venu d'une mise en forme théorique et conceptuelle [de la culture] », c'est qu'elle « n'est encore qu'une irradiation anarchique, qu'un mouvement primordial de la vie »⁵. Et c'est en quelque sorte à un certain ordonnancement de la culture, à un rassemblement et à une comparaison des signes, que se consacre le discours de Kattan.

Au fil des essais, se trouverait donc un autre discours culturel, implicite celui-là, annonciateur de cette culture en train d'advenir lors même que l'essayiste pose les jalons de sa constitution. Ces jalons se repèrent déjà, semble-t-il, par la succession des titres des essais de Kattan⁶. Ceux-ci dévoilent une œuvre totale s'élaborant autour d'un foyer qu'est la construction de l'espace culturel mais en fonction de trois axes thématiques qui montrent la perpétuelle refiguration de la culture en ce qu'elle est abordée par son étrangeté et par la nécessité d'un constant apprivoisement, d'une constante appropriation : le rapport de l'homme au réel, au temps et à la fraternité. Ce sont ces trois axes qui susciteront une rencontre entre Orient et Occident alors que chacun de ces mondes les pourvoirait, selon Kattan, d'un sens particulier. L'énonciateur effectue, entre ces univers symboliques, de nombreux allers-retours et ainsi les lie pour que l'un soit éclairé à la lumière de l'autre. Se crée alors, pour l'essayiste, un nouvel espace culturel, rendu possible par un travail de rapprochement qui plus précisément est engendré dans un premier temps par une reconnaissance initiale de la différence et, ensuite, par l'élaboration d'un nouveau fondement. C'est là, dans ce travail, que réside l'interrogation de Kattan vis-à-vis de la culture; c'est là que prend forme sa conception de la notion, dans le mouvement, dans le passage du *lointain* à la *profondeur*, pour reprendre en quelque sorte les concepts utilisés par

⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Le Réel et le théâtral* (1971), *La Mémoire et la promesse* (1979), *Le Désir et le pouvoir* (1983), *Le Repos et l'oubli* (1987), *Le Père* (1990), *La Réconciliation* (1993), *Culture : alibi ou liberté?* (1996).

André Belleau⁷. Car c'est ainsi qu'en 1982 Belleau présentait l'Allemagne : comme une patrie mythique, un horizon culturel qui aurait eu le pouvoir de désigner — pour les intellectuels de sa génération — à la fois ce qu'il y a de plus distant et ce qui trouve au plus profond de l'être une résonance signifiante.

Chez Belleau, le *lointain* est l'ailleurs, la « surface de projection [qui] renvoie [...] à ceux qui s'y projettent »⁸. C'est aussi — et peut-être *surtout*, alors que s'inverse la direction de la vision — le point de fuite où l'on choisit de déposer son regard pour donner un sens, une perspective, à sa situation présente. La *profondeur*, quant à elle, comporte l'idée de « verticalité intérieure »⁹; elle est ce qui permet d'accéder à ses fondements, de les sonder, de les (ré)établir. Chez Kattan, les trois axes soutiennent véritablement un nouvel espace culturel lorsqu'ils ont complété ce passage, lorsque l'ailleurs spéculaire parvient non seulement à examiner l'ici et le maintenant en fournissant un point de comparaison mais, par les interrogations qu'il suscite, par les modèles qu'il suggère, permet de modeler ces mêmes fondements. On comprendra que les idées de lointain et de profondeur remplissent ici une fonction conceptuelle bien différente de celle qu'entretenait Belleau au sujet de l'Allemagne romantique. Pour Belleau comme pour plusieurs autres membres de *Liberté*, l'Allemagne était cette « patrie mythique » qu'on ne pouvait que contempler au loin tout en croyant que la culture allemande soit celle qui puisse véritablement porter les « signes de l'authenticité »¹⁰. Ces notions chez Belleau participent d'une *perception* culturelle : elles expliquent comment un groupe a vu l'Autre; elles maintiennent la distance entre eux, supportent un idéal. Chez Kattan, il s'agit plutôt d'un *procédé* d'élaboration de la culture. Sa perception de ce qui est présenté comme l'ailleurs — l'Orient — résulte d'une expérience intime. L'écrivain incarnerait donc en

⁷ André BELLEAU, « L'Allemagne comme lointain et comme profondeur », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 39-48.

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*

quelque sorte la distance entre Orient et Occident et parviendrait, comme l'expliquait Heidegger à partir d'Hölderlin, à « habiter en poète », c'est-à-dire habiter *dans* la distance et mesurer toute l'étendue d'un entre-deux par lequel deux pôles sont conduits l'un vers l'autre¹¹.

Pour l'écrivain immigrant, la mesure de la distance entre ces deux pôles se prend peut-être le plus aisément par le premier des *axes de la définition culturelle* évoqués plus haut, soit : le rapport au réel. Car ce rapport, dans sa dimension concrète qu'on limitera ici à la relation qu'entretient l'homme avec l'espace, permet d'indiquer une manière spécifique d'habiter le monde. L'homme investit tel territoire d'une façon particulière; celui-ci lui offre en retour la possibilité de se situer.

Suivant Kattan, en Orient, le lieu ne semble pas exister. La nature, espace hostile duquel il faut se protéger, serait difficilement habitable. Le désert, lieu emblématique de l'Orient dans l'œuvre de Kattan, est un espace infini, toujours vainement défié, qui ne saurait être marqué par la présence durable de l'homme. Il n'est jamais en fait que l'ombre d'un lieu, que le cadre d'une absence où, historiquement pour les Juifs, se déroule l'attente — degré zéro de l'espace — de la terre promise. Pour l'Occident, le rapport au lieu semble être, selon l'essayiste, l'exact opposé de celui auquel invite l'Orient. La Grèce antique a accepté et embrassé l'espace en situant la naissance des forces de l'au-delà en des lieux familiers et en décryptant leurs volontés dans les manifestations de la nature. Par l'espace,

les dieux étaient domestiqués. L'entreprise de l'homme n'était qu'un projet et l'au-delà était récupéré. [...] Le temps est enfermé dans l'espace. [...] [L]es temples ne sont pas simplement des lieux où l'homme épuise dans la jouissance et le recueillement les moments impartis à son passage. Ils sont les jalons d'une route où le temps s'arrête, s'annule dans la fixité du lieu, dans la pérennité du roc.¹²

¹¹ Martin HEIDEGGER, « ...L'homme habite en poète... », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, (coll. « Tel »), 1996 [1958], p. 224-245, p. 234.

¹² Naïm KATTAN, *La Mémoire et la promesse*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1978, p. 24-25.

L'Europe, par ses monuments, est « plénitude » et « présence »; un lieu habitable « sans aucune intervention », alors que l'Orient devait « sanctifier le lieu pour le rendre habitable »¹³. L'Amérique, elle, lieu et symbole ultime de l'Occident, s'offre presque à la conquête par les richesses qu'elle déploie, conquête qui irait d'autant de soi qu'elle concrétiserait la parole biblique commandant d'investir une terre promise. Le point de vue de l'essayiste, tantôt d'Orient tantôt d'Occident, point de vue double, sorte de conscience exacerbée par le déplacement, soutient la comparaison entre ces mondes, signale tout ce qui les oppose.

Au-delà de ces idées reçues, il faut convenir, dans la foulée de la confrontation symbolique, que malgré l'indication de ces différences, le dédoublement (ou le déplacement) du point de vue de l'essayiste sur l'habitation de l'espace révèle une vision unique, unifiée, de son utilisation, de son rôle dans l'élaboration de la culture; la comparaison permettant de faire ressortir ce qui est fondamental. Tant pour l'Orient que pour l'Occident, le territoire s'apparente à un non-lieu. À l'Orient juif qui « nie le lieu [et] le sanctifie par compensation »¹⁴ en faisant toujours « reculer le moment où l'on aborde enfin les rivages de la terre promise »¹⁵ et qui fait ainsi du seul espace vraiment habitable une autre absence parce que perdu dans l'idéal, le fantasme et la projection dans le futur, l'Occident répond par une invasion de la nature qui, voulant rejoindre au plus vite l'Extrême-Occident, n'a pu prendre le temps de transformer cette terre en lieu : plutôt, elle l'occupe. Terre imprenable, d'une part, terre dévastée de l'autre, la comparaison de l'Orient et de l'Occident qui télescope la même difficulté d'*habiter* rend le lecteur particulièrement sensible à un autre rapport au lieu, une sorte de troisième voie, que décèle Kattan à la lecture des poètes de l'*Hexagone* et dont il rend compte dans *Le Désir et le pouvoir* : il faut maintenant « réinvestir l'espace d'une conscience neuve sinon innocente »; « [ces poètes]

¹³ *Idem.*, *Le Réel et le théâtral*, Montréal, Éditions HMH (coll. « Constantes »), 1970, p. 179.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Idem.*, *La Mémoire et la promesse*, *op. cit.*, p. 23.

n'allaient donc pas se contenter d'appriivoiser l'espace afin de le transformer en lieu. Ils allaient inventer un pays »¹⁶. Il s'agit par là non d'appriivoiser ce qui est déjà, de faire venir le monde à soi, mais au contraire, d'aller vers lui, de le découvrir constamment en nommant toujours comme pour la première fois la chose devant soi. La dualité du point de vue de Kattan, le déplacement de son adhésion à l'un ou l'autre pôle, permet, dans le renouvellement de l'étrangeté vis-à-vis du monde, d'établir ce rapport premier et de retracer ce qui constitue le réel fondement de l'habitation, du lieu de l'homme.

Dans un essai rédigé sept ans plus tard, « Du Jardin à la forêt »¹⁷, Kattan ajoutera à cette volonté d'habiter, une dimension totalisante : le lieu devra abriter tous les lieux du temps. Alors que s'entrecroisent dans cet essai des souvenirs du jardin de son enfance où il accompagnait sa grand-mère, d'une promenade au Brésil, d'un séjour dans le Grand Nord, Kattan avance :

[dans la mémoire], les espaces [...] cohabitent, se contredisent pour constituer, au-delà des déchirures, une halte [...] en attendant [...] l'harmonie. [...] [T]out espace est, finit par devenir une dimension de l'esprit alors que nous nous y engageons comme dans le prolongement d'un imaginaire et d'un théâtre du quotidien.¹⁸

C'est dire que le déplacement, cette rhétorique que construit la comparaison en conséquence, s'efface au profit de la présentation d'un espace intérieur de l'essayiste; ce qui ressort de la comparaison, ce qui s'imprègne — ce qui *fond* — en Kattan, est l'importance du non-lieu que constitue l'espace abstrait de la représentation, de la conceptualisation. Il semble que la mémoire serait un lieu transitoire pour l'homme, une « halte » avant l'accès au refuge, au « jardin » ultime, le territoire de l'attente, peut-être un nouveau désert, mais habité, si ce n'est que par des rapports insatisfaisants voire conflictuels à l'espace.

¹⁶ *Idem.*, *Le Désir et le pouvoir*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1983, p. 108.

¹⁷ *Idem.*, *Le Père*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1990, p. 107-113.

¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

Devant cette troisième voie, se dissipe la fonction d'ancrage de la culture que fournissait le territoire pour ne laisser qu'un flottement, une incertitude, une interrogation : comment reconnaître cette « halte »? quelle forme prend-elle? Il semble que cette « harmonie » ne soit possible, dans tous les essais de Kattan, qu'en un territoire virtuel : celui qui se tisse entre les hommes, celui de la communauté. La communauté, à la différence de la patrie qui définit un groupe par son attachement à une terre, est un

groupe [qui] ne serait plus ethnique, religieux ou régional, mais humain. Ses caractéristiques seront le fruit d'un consentement tacite. Dans ce sens[,] une communauté est constituée d'un groupe d'hommes qui s'engagent à vivre collectivement sans l'intermédiaire d'un théâtre.¹⁹

La situation géographique ne détermine donc plus le rapport avec l'homme; c'est à l'homme maintenant de déterminer son lieu en fonction de la représentation sociale qu'il veut concrétiser.

Sur le strict plan argumentatif, il est assez étrange de constater que le seul espace où l'homme puisse vivre en harmonie avec le réel résulte d'une construction de l'esprit, si l'on se souvient de l'incessante dénonciation de ce que Kattan appelle « le théâtral ». En Orient, la parole qui s'interpose entre l'homme et la réalité atteste que leur rapport est « innocence ». En hébreu comme en arabe, le mot dit la chose. Il n'est nul besoin de la qualifier et encore moins de la présenter par une idée abstraite²⁰. Le souvenir de cette parole primordiale, de cette présence immédiate au monde, permet à Kattan de déceler, chez l'homme occidental, le besoin de recourir à un intermédiaire, un concept, pour établir un lien avec le réel. De cette division, le mot acquerrait une existence propre, se nourrirait de sa substance, et se perpétuerait sans recourir au réel. Lorsque, de l'Occident, Kattan se tourne vers son Orient natal et note les différents rapports au monde qui s'y établissent, il tente — et c'est là ce qui chapeaute toute son œuvre essayistique — de colmater la brèche entre l'homme

¹⁹ *Idem.*, *Le Réel et le théâtral*, *op. cit.*, p. 141.

²⁰ *Ibid.*, p. 174.

occidental et le réel. Or, cette cohésion n'est possible que si l'Occident renaît de sa propre « mort », que si « le théâtre lui-même abouti[t] à sa propre négation »²¹. Pourquoi alors, en mettant de l'avant l'idée de la communauté et de son territoire imaginaire, recourir à l'abstraction, au concept ? Il semble bien que la médiation soit ici nécessaire. Non pour rendre compte du réel, mais pour pallier le manque, dans ce cas-ci, à l'impossibilité d'*habiter*. D'ailleurs, « la tentative poétique ou romanesque » — tentative qui paraît être pour Kattan une médiation acceptable puisqu'elle échappe à l'idée d'absence-au-monde que véhicule son concept du « théâtral » —, « n'exprime qu'une nostalgie, qu'un rappel. Le rapport avec la réalité est encore un désir ». La conceptualisation serait certes « l'aveu d'un manque » mais aussi « un témoignage d'attente »²², attente de la terre promise, attente de la mémoire totale, celle de tous ses lieux, attente aussi de l'acceptation totale de l'étrangeté, de la différence entre les hommes de cette communauté, qui, seules, semblent pouvoir soutenir cette habitation. L'espace, glissant dans les essais de Kattan de sa dimension concrète à une autre davantage abstraite, passant du territoire à la conceptualisation, ne peut donc se donner que dans son instabilité, par la tentative de sa redéfinition et, conséquemment, de la reconstruction de la culture. La conclusion du premier recueil d'essais, *Le Réel et le théâtral*, témoigne d'ailleurs de cette nécessité :

Je dois faire craquer les murs [...], faire admettre à des hommes confiants que l'étranger n'est pas l'autre, celui qui a changé de lieu, que le lieu peut changer de nature par la présence de l'étranger [...]. Je fais découvrir aux hommes sûrs l'étrangeté du lieu naturel, sa nouveauté parce que je lui confère le caractère sacré de la présence. Et nous arrivons à vivre ensemble des moments privilégiés [...]. Et voilà que la réalité nous apparaît non pas comme une certitude mais comme conquête continue.²³

La conceptualisation, qui est en soi une tentative d'orientation de l'avenir puisque ces constructions de l'esprit sont offertes à autrui pour l'édification d'une

²¹ *Ibid.*, p. 47.

²² *Ibid.*, p. 48.

²³ *Ibid.*, p. 187.

éventuelle pensée commune, la conceptualisation, donc, relève implicitement d'une structuration particulière de l'espace-temps. Ce rapport au temps que dessinera Naïm Kattan, ce second axe de la définition culturelle, résulte, comme dans le cas du rapport à l'espace, d'un déplacement, d'une comparaison entre Orient et Occident.

En Orient, l'homme, choisissant une « alliance avec le temps plutôt que le défi à l'espace »²⁴, a placé le *moment* au cœur de sa démarche pour s'inscrire dans la durée. En accordant à chaque moment sa valeur significative, l'homme oriental marque le monde de sa présence. Cette trace, cette pierre angulaire de la culture, est à la fois léguée et attendue car le temps semble conçu comme une entité pleine, déterminée, qui se déroule de façon circulaire.

Dans les Chehehiyanou, nous rendons grâce à Dieu de nous avoir conservés, d'avoir prolongé notre vie pour un nouveau rendez-vous avec une moisson, un fruit, un paysage ou un événement. C'est le commencement du cycle, la renaissance. La vie se déroule en cercles renouvelés par la volonté de Dieu, d'année en année, de génération en génération.²⁵

Même l'avènement du Messie ne saurait créer de discontinuité dans cet enchaînement. Alors que, dans le christianisme, le retour du Messie est précédé littéralement de la fin du temps par l'Apocalypse pour qu'advienne l'éternité, dans le judaïsme, sa venue n'annonce aucune rupture.

Dieu vit dans l'éternité et l'envoi de son Messie n'est qu'un changement de cycle, un renversement non seulement de la durée et de la chronologie mais du sens du temps, de sa signification. Il n'est pas certain qu'il s'agisse du passage du temps fini à l'infini ni du temporel à l'intemporel. Il est possible qu'il ne s'agisse que d'un changement de rythme dans le déroulement, dans la suite du cycle, changement essentiel il est vrai, mais qui n'entame pas ni ne met fin à l'alliance de Dieu avec son peuple ni au rapport de l'intemporel avec la succession des saisons, la suite du temps.²⁶

Choisir l'instant pour se situer ne peut donc, dans cette optique, signifier ce qui est habituellement convenu dans une conception linéaire du temps, c'est-à-dire, que

²⁴ *Idem.*, *La Mémoire et la promesse*, op. cit., p. 22.

²⁵ *Idem.*, *Le Repos et l'oubli*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1986, p. 36.

²⁶ *Ibid.*, p. 36.

l'instant soit une portion de durée qui ne dure pas ou, selon Aristote, une limite entre deux durées, passé et futur. Une telle conception de l'instant — ou du moment puisque l'essayiste utilise les termes indifféremment — tient plutôt du présent, ce temps qui ne cesse de continuer et se fait, par conséquent, l'acte même de durer. Afin de s'insérer véritablement dans le moment, il faudrait, selon Kattan, se consacrer à en saisir la plénitude, ce qui ne peut se faire, toujours selon Kattan, qu'en le prenant en charge par le mouvement de la conscience.

Or, l'instant, pour accéder à la conscience, doit être « intensifié, dramatisé, afin qu'il soit simultanément l'acte et son reflet. L'instant devient alors jeu, et le jeu n'a d'autre réalité que d'être »²⁷. Acte et reflet... Bien qu'il y ait ici, étrangement, par cette idée de dissociation, de dédoublement, quelque chose qui s'apparente au *théâtral*, on acceptera que Kattan veuille par cette métaphore présenter le jeu à l'origine de la conscience comme une amplification de la vie. Il n'en reste pas moins que le mouvement de la conscience nécessite, comme l'a remarquablement expliqué Fernand Dumont, une distance qui n'est autre qu'une médiation de soi à soi. La clé de la pensée de Kattan tient peut-être dans l'adverbe « simultanément », sur lequel on passe trop vite, et qui fait en sorte que le jeu engendre une conscience qui, voyant sa distance constitutive amenuisée, démontre une présence immédiate au réel. « Ni lumière de l'histoire, ni flamme du souvenir, ni vertige de la promesse d'un avenir rêvé, écrit Kattan, l'instant intensifié s'alimente de sa propre substance, transforme le momentané en énergie »²⁸. En ce sens, Kattan peut conséquemment associer le jeu en Orient à une innocence, à une « enfance de la civilisation »²⁹ pour qui l'écoulement du temps ne pèse pas.

Ce rapport au temps prend évidemment toute sa mesure dans l'éloignement qu'il entretient avec celui de l'Occident. En Occident, le jeu s'organise et organise de

²⁷ *Idem.*, *La Mémoire et la promesse*, *op. cit.*, p. 87.

²⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁹ *Ibid.*

fait le temps. Le jeu n'est plus « repos et attente, promesse de reprise et de recommencement » mais apparaît comme « inertie, mort certaine et prolongée, sans espoir de survie dans une mémoire, absence ». « L'innocence du jeu avait vécu, écrit encore Kattan. Arrêter le temps, l'espace des moments privilégiés du jeu, n'était plus que rêve d'adulte »³⁰. Le temps n'est plus porteur de mémoire mais se présenterait par tranches, isolées dans leur succession infinie. La rupture temporelle est d'ailleurs perceptible, en Occident, jusque dans la façon d'aborder l'espace. L'Européen inaugure le Nouveau Monde, la Nouvelle-France. C'est le temps autre. Le recommencement qui n'est pas, comme le voyait l'Orient, reprise, mais déplacement. C'est là chercher à se survivre tout en s'oubliant; chercher le temps ailleurs. Le temps serait donc fait, en Occident, de ruptures et de projections, d'oubli et d'imaginaire.

Entre Orient et Occident, entre la temporalité circulaire de l'un et celle faussement linéaire de l'autre, les appréhensions du temps sont irréconciliables. C'est en quelque sorte pour ordonner cette temporalité anarchique, mais surtout pour vivre dans l'intimité du présent et en faire une dimension déterminante de la culture que Kattan propose une troisième façon d'aborder le temps. Pour « sauver le passé de l'oubli »³¹ et pour retrouver par le biais de la temporalité cette cohésion première avec le réel, il faut maintenant « [vivre] l'histoire comme mémoire »³². La culture que Kattan tente de redéfinir, la situation dans le temps du nouvel homme occidental doit donc s'envisager comme une constante élaboration et dans l'unique mesure où elle est soutenue par un passé qui continuellement se ravive. Au-delà de la comparaison, ce qui se fait la *profondeur* de la notion de culture suivant le second axe de sa définition, est le désir de Kattan de faire se rencontrer les deux conceptions du temps dans une

³⁰ *Ibid.*, p. 89.

³¹ *Idem.*, *Le Repos et l'oubli*, *op. cit.*, p. 104.

³² *Idem.*, *Culture : alibi ou liberté?*, LaSalle, Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1996, p. 17.

sorte de spirale évolutive, spirale qui restitue au temps une véritable linéarité par un paradoxal travail de reprise, de retour, qui gomme de fait toutes ruptures.

La mémoire n'expose toutefois pas seulement un rapport au temps mais révèle aussi un rapport à l'autre alors qu'elle sert de lien, permet de mener une existence commune. Car « récupérer la mémoire »³³, n'est-ce pas, dans le recueil *Le Père* du moins, l'ultime façon d'unir — et même de réconcilier — fils et père, que celui-ci soit Créateur ou absent, nourricier ou dominateur? N'est-ce pas le moyen par lequel on peut s'inscrire dans le temps mais aussi, dans la mesure où la temporalité est à la fois transversale et horizontale comme le veut Kattan, dans une filiation et dans une communauté simultanément?

Ce que le groupe lègue comme héritage est repris par une personne qui l'intègre comme mémoire, et c'est à travers cette mémoire, librement interprétée et consentie, qu'elle rejoint un groupe, une communauté, un peuple.³⁴

Entretenir la mémoire, dans le même sens, serait l'acte qui établit un rapport à l'Autre, le frère, dans le temps, et introduit chez Kattan le troisième axe de la définition de la culture.

Mais ce troisième axe, la fraternité, abordé surtout par les derniers recueils de l'œuvre essayistique de Naïm Kattan, ceux des années 1990 — *Le Père*, *La Réconciliation*, *Culture : alibi ou liberté?* —, ne s'établit pas, contrairement aux deux autres axes, par le déplacement entre Orient et Occident, par la comparaison de ces deux mondes. Alors que Kattan prône par ce thème la cohésion de la communauté des hommes, il serait en effet étrange de présenter la fraternité dans le rapport dichotomique, différenciant, Orient/Occident. Les différents rapports au réel et au temps, tels que vécus en Orient et en Occident, par leur comparaison, fournissaient en quelque sorte, une réflexion préliminaire à la (re)définition de la culture. La

³³ *Idem.*, *Le Père*, *op. cit.*, p. 86.

³⁴ *Idem.*, *Culture : alibi ou liberté?*, *op. cit.*, p. 17.

fraternité, quant à elle, permet de même la définition de la culture mais dans le sens inverse : elle la définit en ce qu'elle concrétise sa fonction première : « la culture reste capable de sauvegarder la dignité des hommes et de servir de pont entre les groupes »³⁵. Par la fraternité, la culture trouve sa raison d'être — on se rappellera d'ailleurs que les réflexions de Kattan sur le réel et le temps visaient ultimement l'établissement de la communauté. Cette thématique, cet axe de la culture, met fin au déplacement, à l'interrogation.

Si Kattan évoque parfois encore sur ce plan les deux mondes distincts que seraient l'Orient et l'Occident, c'est pour mieux montrer qu'ils arrivent aux mêmes conclusions. Entre autres, l'écueil que constitue pour la communauté ce que dans une certaine ferveur — politique — on a nommé les *identités collectives*. En Orient comme en Occident, de la tribu à la nation, l'identité collective aurait été, plus que le moyen d'assurer une cohésion entre les hommes, une « entreprise de pouvoir et de domination »³⁶ en enfermant les individus dans un projet dit collectif qu'ils n'ont pas choisi. À l'identité collective, associée à une culture morte parce que stérile et historiquement déterminée selon Kattan, l'essayiste oppose une culture vivante, faite du concert des voix souveraines des identités individuelles, et qui constitue — par le partage de leur fidélité à leur mémoire, par *l'échange* — la perpétuelle négociation du projet collectif.

L'identité à soi-même, à une nature propre est au mieux une redondance. Par contre, s'identifier à l'autre est la perte d'une identité propre. Le désir est libre échange et toute identité libre est celle qui accepte l'échange et par conséquent consent à sa propre négation. Être soi, dans la liberté, c'est être aussi son contraire, être tous les autres. L'identité libre est une alternance entre le recours à l'autre et la redécouverte de soi. Elle est acceptation de l'altérité. [...] Cette identité-là est l'anti-pouvoir, la négation de toute domination. On n'accepte l'autre et on ne se perd en lui que dans l'égalité.³⁷

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ *Idem.*, *Le Désir et le pouvoir*, op. cit., p. 24.

³⁷ *Ibid.*

La mémoire, dans cette perspective où elle se fait héritage à transmettre, dans l'attente et l'accueil d'autres mémoires, serait l'instrument d'une véritable cohésion — et cohérence — sociale, en offrant la culture en partage.

C'est le début de la fraternité. Nous prenons possession de nos fondements pour les offrir. L'autre n'est plus ce qui aliène et réduit, qui accule à la solitude, il est source et transmission du sens. Nous sommes l'autre dans l'amour. Une langue est une autre dans l'invention et la disponibilité [sic] à l'autre. Il faut être pour aimer et il importe d'être une langue et une culture pour se donner et pour rejoindre.³⁸

La culture ne peut donc plus se réduire à une définition essentialiste mais se saisit, paradoxalement, dans l'échange. « L'autre est la condition de sa continuité comme de son épuisement [...]. D'où cette quête de réconciliation qui ne se contente ni ne se réduit au compromis »³⁹.

Le discours culturel de Naïm Kattan, par une écriture migrante, une écriture du déplacement et de la confrontation symboliques, indique que la culture se construit fondamentalement par la rencontre, par la familiarisation de l'étrangeté. Le déplacement du point de vue chez Kattan, loin d'être le signe d'une errance ou d'un chaos, cherche plutôt à restructurer ou du moins à ordonner différemment un univers culturel, lui conférant du coup un nouveau sens. Un tel rapport à la culture indique en somme que celle-ci peut être envisagée comme la consolidation d'une référence intime, un « équilibre instable »⁴⁰ entre les deux pôles que sont l'attachement à une origine et l'abolition dans la différence.

³⁸ *Idem.*, *La Réconciliation. À la rencontre de l'autre*, LaSalle, Éditions Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1993, p. 33.

³⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁰ *Idem.*, *Culture : alibi ou liberté?*, *op. cit.*, p. 9.

RÉGINE ROBIN

L'écriture migrante de Régine Robin constitue un cas de figure bien différent. Au déplacement d'un point de vue sur la culture ainsi que le démontre Kattan, Robin préfère l'exposition d'une fragmentation inhérente à la culture, fragmentation qui marque de façon exacerbée l'esthétique de l'époque du décentrement maximal. Régine Robin a déjà elle-même abondamment commenté sa situation culturelle (la notion « d'entre-deux »), expliqué amplement sa pratique mémorielle (les concepts de « hors-lieu » et de « hors-genre »), saturant en quelque sorte le discours critique qu'on peut formuler à propos de ses ouvrages. On tentera néanmoins de voir ici que l'entité fragmentée qu'est la culture pour Régine Robin se donne comme telle dans un discours investi aussi bien par la tentation de l'assemblage de ses constituantes (*rhétorique du rassemblement*) que par celle de la fragmentation (*rhétorique de l'éclatement*).

Le projet d'étudier le discours culturel d'essayistes appelle, avec les œuvres de Régine Robin, quelques précisions, quelques précautions. À en croire ses notices bibliographiques, Robin aurait fait paraître entre 1970 et 2000 (entre *La Société française en 1789 : Semur-en-Auxois* et *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*), neuf essais¹, bien qu'ils expriment la claire tentation de s'approcher de genres voisins. L'auteure transgresse, brouille délibérément les frontières du genre;

¹ Sans compter ses récents ouvrages *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, en 2001 (Paris, Stock), *La mémoire saturée*, en 2003 (Paris, Stock) et *Cybermigrations. Traversées fugitives*, en 2004 (Montréal, VLB éditeur).

néanmoins la majorité de ces ouvrages semble s'affilier à l'étude plutôt qu'à l'essai. Son œuvre de métissage, d'hybridité conceptuelle, mémorielle et générique, qui allie le discours savant à la fiction, a souvent été rattachée à la pratique essayistique comme en témoignent de nombreux sous-titres de ses ouvrages à cause d'une écriture toujours tendue vers la fiction. Robin explique ce désir en posant que seule une argumentation « fictionnalisée » permettrait d'exprimer librement et entièrement « un certain nombre d'idées ou de points de vue [sur la culture] par association d'idées, par métaphores »². Cette pratique parerait à l'incapacité des discours savants à faire des liens qu'ils jugent du reste essentiels. Il s'agirait pour l'essayiste, par ces montages, par une voix plurielle, de « faire trace des temps désajointés que nous avons vécus, [...] de faire grincer les temporalités »³. Toutefois certains de ses commentaires sur sa pratique essayistique permettent de l'entrevoir différemment. À Suzanne Giguère qui estime que fiction et essai s'entrecroisent dans son œuvre, Robin répond : « Lorsque j'écris des essais [par opposition à la fiction], aucun problème d'enchaînement ne se pose, l'écriture est argumentative »⁴. Pointe ici une conception plus rigide, plus traditionnelle, de la pratique de l'essai, qui mène l'auteure sur la voie de l'étude. Bien que « la difficulté aura été de trouver le ton, la tenue de parole, la bonne distance [entre la voix intime du *je* autobiographique et l'objectivité du discours savant] »⁵, la tentation de glisser vers le second pôle est grande. Si Robin estime que par sa méthode elle se « love dans les textes de ces auteurs », qu'elle « [s']approprie leurs mots », qu'elle « [est et suit] leur texte »⁶, il n'en demeure pas

² Régine ROBIN, *L'amour du Yiddish : écriture juive et sentiment de la langue (1830-1930)*, Paris, Sorbier, 1984, p. 27.

³ *Idem.*, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 15 et *Cybermigrances. Traversées fugitives*, op. cit., p. 53.

⁴ Suzanne GIGUÈRE, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, Éditions de l'IQRC (coll. « Échanges culturels »), 2001, p. 247.

⁵ Régine ROBIN, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, p. 43.

⁶ *Ibid.*

moins que l'appareil critique déployé est souvent lourd⁷ et l'emporte sur la voix essayistique.

Dans l'œuvre dite essayistique de Robin, il semble en conséquence qu'on ne puisse rencontrer qu'un seul véritable essai (duquel les *essais* ultérieurs, jusqu'en 2000 du moins, n'ont cessé de s'éloigner) : *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* (1979), où la présence pleine d'un *je* sert l'entremêlement des discours. Dès l'ouvrage suivant, *L'amour du Yiddish*, en 1984, Robin reconnaît :

J'avais dans *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* dit adieu au discours argumentatif, construit. [...] Comme on le verra, je suis revenue à des formes d'expressions argumentatives. Non que j'aie renoncé à la fiction, mais une certaine conjoncture m'a obligée à revenir au 'vieux style'. [...] Il est urgent lorsqu'on fait une étude historique d'essayer d'être clair. [...] Sans rhétorique ostentatoire et sans volonté de masquage [...] sans chercher à faire des effets d'écriture.⁸

Dans cet ouvrage, dans cette « étude » comme l'énonce l'auteure, prime une volonté d'objectivité, s'efface le discours à la première personne au-delà de l'introduction. De même, ces constats s'appliquent à la trilogie qui se veut le noyau dur de son œuvre essayistique. Elle serait en fait une longue illustration de la réflexion formulée par *Le Cheval blanc*..., des postulats qui y sont énoncés — et mis en forme — à propos du discours historique. *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu* (1989), ouvrage rédigé en vue de l'obtention du doctorat d'État, retrace l'itinéraire intellectuel de Robin, démontre la cohérence de ses recherches. Si Robin y développe son plaidoyer pour une « histoire autre », pour la constitution d'une mémoire qui trouve ses jalons dans des univers étrangers les uns aux autres, empruntant à tous les discours, chaque chapitre expose avec détachement les différents modes du mémoriel (mémoire collective v/s roman familial), de la déconstruction de la mémoire identitaire, de l'élaboration dans le langage du hors-lieu qu'est l'imaginaire. Le second volet, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins* (1993),

⁷ Elle dit s'abreuver à des théories littéraires « multiples et parfois antagonistes : narratologie, sociocritique, génétique textuelle [...] ». (*Ibid.*)

⁸ *Idem.*, *L'amour du Yiddish*..., *op. cit.*, p. 27-28.

propose une réflexion sur le travail qu'effectue l'écrivain pour transformer sa langue en *jargon*, comme le veut Kafka. Mais plutôt que de magnifier cette pratique par sa propre écriture tout en convoquant les textes de Freud, Kafka, Canetti et Perec, Robin analyse leur « accent dans l'écriture », leur « étranglement », leur « bégaiement ». Elle dit vouloir « *aborder* [...] un trébuchement particulier qui touche à de l'autre dans la langue »⁹. C'est donc une position d'extériorité qui est empruntée dans cet ouvrage, comme ce le sera d'ailleurs dans le troisième volet, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Pour éprouver l'hypothèse suivant laquelle l'écrivain est toujours habité par un désir de toute-puissance ou que l'écriture serait l'aboutissement — le déplacement — d'un fantasme d'auto-engendrement, Robin propose une « *étude* [qui] présente une série d' 'expériences', à la limite de la vie et de l'inscription fictionnelle [...] qui pourraient bien toutes, à des titres divers, être les prototypes de ce qui se joue aujourd'hui dans la culture : un trouble de la frontière entre fiction et réel, un trouble de l'identité, une perte de la limite, de la butée, une panne de symbolique »¹⁰. Avec *Le Golem...* — autre « étude » —, pour montrer comment les sujets observés sont emblématiques d'une « souffrance [...] de ne pas exister, [d'] une fragmentation sans mémoire », pour montrer que

ce sont des êtres Protée : ni eux-mêmes ni un autre. Ils ont d'ailleurs de gros problèmes avec l'autre, les autres, l'altérité en eux et en dehors d'eux. Leur but est de se constituer en leur propre cause et en leur propre fin [,]¹¹

Robin ne s'appropriera pas leur discours pour formuler, à partir d'eux, une parole essayistique comme elle le pose pourtant un peu plus loin; plutôt, elle les rapportera, les racontera, de l'extérieur, comme en témoigne la dernière citation. La personnalisation du discours de Robin, l'engagement, la présence de l'auteure implicite au sein même de la textualité, se situe ici dans la force de sa narrativisation qui rapproche dans une certaine mesure l'analyse de l'essai. Cette posture, qui

⁹ *Idem.*, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Presses universitaires de Vincennes (coll. « L'Imaginaire du Texte »), 1993, p. 42. (Je souligne.)

¹⁰ *Idem.*, *Le Golem de l'écriture...*, *op. cit.*, p. 17. (Je souligne.)

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

permettrait d'aborder ces ouvrages comme des essais, est toutefois bien faible pour faire contrepoids à l'omniprésence du discours analytique à visée objective.

Par contre, *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* s'avère le lieu d'un réel discours essayistique malgré la volonté de son auteure à le placer hors de toute catégorie générique. Cet ouvrage est à la fois la formulation première de sa réflexion sur l'idéal de représentation de la culture (comment rendre compte de l'histoire, des histoires, de la mémoire, etc.) et l'illustration même de ce discours de la mixité, de la prégnance de la subjectivité à travers le discours savant. Le *je* non métaphorique affiche non seulement une présence continue tout au long du discours mais fournit l'objet même de la pensée — son propre rapport à la culture, son rôle dans la constitution de cette dernière — tout en traçant, par œuvre de mémoire, la ligne — les méandres — de la réflexion. L'appareil critique convoqué entretient avec le *je* non métaphorique un rapport de nécessité et se défait en conséquence de la distance, de la froideur qu'il instaure habituellement dans le discours savant pour passer dans ce cas-ci du côté intime : « J'étales à nouveau devant moi ces papiers jaunis, les seules traces désormais de mes parents »¹². Les documents jouent à la fois du souvenir familial et de l'archive historique; les discours qu'ils engendrent, à la fois réflexifs et critiques, sont, comme le veut la théorie de l'essai, la voix intime du dedans-dehors du vécu collectif. Bien qu'on fasse le constat qu'avec les ouvrages subséquents, cette voix essayistique s'estompe, disparaît, ce ne sera pas l'occasion ici d'analyser, de théoriser cet effacement — qui trouverait mieux son lieu du reste dans une étude psychanalytique — mais de convenir d'un corpus qui réponde adéquatement au projet initial de l'étude. L'analyse du discours culturel de Régine Robin reposera donc essentiellement sur l'essai qu'est *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* mais se permettra aussi des incursions dans les ouvrages déjà mentionnés puisque chez

¹² *Idem.*, « Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre », dans *Le Naufrage du siècle suivi de Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 222.

Robin, les genres pas plus que la géographie physique ou intellectuelle ne sont clairement délimités.

Dans *Le Cheval blanc*..., comme dans l'ensemble de l'œuvre de l'historienne, la culture est conçue et appréhendée dans l'espace de médiation qui arrime le rapport au passé à une sorte d'anticipation utopique de la construction historique. Sans affilier sa réflexion à l'un ou l'autre sens qu'accorde l'histoire culturelle au mot *culture*, c'est-à-dire soit le sens ethnologique qui veut que chaque société ait, pour trouver un sens, un système de codes, soit le sens élitiste, à visée normative, Robin voyage d'un horizon épistémologique à l'autre en estimant, semble-t-il, que la culture doit être abordée par le biais de tous les domaines qui fournissent des représentations individuelles et collectives. En discutant de l'histoire culturelle, comme du culturel au sens large, elle rappelle : « L'histoire a toujours prouvé qu'il ne fallait pas se laisser paralyser par des problèmes de définition. Sans sombrer dans l'empirisme pour autant, il fallait prouver le mouvement en marchant »¹³.

C'est donc en quelque sorte pour éprouver elle-même, par le discours, la consistance de la notion de culture (plus précisément, par le biais de la construction historique) que Robin rédige *Le Cheval blanc*... Alors que la critique lit les propos de Robin comme le résultat d'un brouillage délibéré des repères sociaux, il semble que la culture se donne de prime abord dans son discours comme la contestation même de ces repères, comme une entité impossible à saisir, à décrire, comme une non-réalité qui offre toute la latitude voulue pour faire jouer dans le discours l'expérience du réel, de l'ici-maintenant, comme de la remémoration.

Les repères spatiaux sont peut-être ceux dont l'effritement voire l'absence s'inscrit avec le plus de force dans sa réflexion par les références équipotentes à la Pologne, Paris, New York, Montréal. La démultiplication de ces repères s'apparente

¹³ *Idem.*, *Le roman mémoriel*, Longueuil, Les éditions Le Préambule (coll. « L'Univers des discours »), 1989, p. 46.

en fait à une absence ou plutôt à une disparition de leur fonction topique. Il est en effet paradoxal ici d'évoquer des lieux précis dont l'usage habituel est de fournir un ancrage à la conception d'une culture, car Robin — au-delà de ce que ces lieux permettent d'exposer de la faille traumatique que constitue la migration — semble les surexploiter dans son écriture pour interroger voire entamer la pertinence de leur rôle dans la culture et ainsi articuler une construction de l'étrangeté.

De même, les repères temporels semblent avoir pour toute fonction de créer une non-situation, un flottement; non pas une errance, mais, pour reprendre le vocabulaire de Robin, un hors-temps, un hors-lieu. Alors que, sur le plan spatial, la culture ne peut être associée à un espace donné, non parce qu'il y a migration mais parce que l'énonciatrice la rattache à tous ses lieux simultanément, la mémoire ne permet pas non plus de lui prêter un contenu déterminé. Lourde et fugace à la fois, la mémoire des énonciatrices de Robin a pour devoir de donner forme à ce qu'elles n'ont pas connu (Kaluszyn, des ancêtres, des vies possibles) et d'oublier certaines expériences, de les reconstruire dans la nostalgie. « Et il fut très vite impossible de démêler le vrai du faux. Quelle importance! »¹⁴ Apparaît l'impossibilité, à l'échelle individuelle, du récit d'une filiation et, à l'échelle collective, l'impossibilité du retraçage de la progressive constitution de la culture. C'est ainsi en clair que se montre la culture chez Robin : dans la légèreté d'un espace indéterminé, par les vertus de l'amnésie partielle, le *lieu de l'homme*, circonscrit, habitable, devient un lieu de non-coïncidence, instable, sans possibilité de recentrement. La culture est pour Robin une « béance qui ne peut être comblée »¹⁵, représentation qui dirige, comme on le verra plus loin, son esthétique¹⁶.

¹⁴ *Idem.*, *Le Cheval blanc...*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵ *Idem.*, *Cybermigrations...*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶ Elle constate d'ailleurs : « Il m'est impossible de raconter une histoire qui ait un début, un milieu et une fin. Ce réalisme, cher à George Lukács, signifie que le réel a une consistance, qu'il peut être scientifiquement saisi, artistiquement figuré et figuralisé. Pour moi, il n'y a que la cassure [...] ». (*Ibid.*)

La conception de cette béance, de cette cassure, résulte évidemment, dans un premier temps, de l'idée d'une perte, d'un désaisissement. « *Ma culture, notre culture*, sont des expressions qui ne peuvent plus rien signifier de précis »¹⁷. Sans verser dans l'analyse psychanalytique, on peut se demander si ce verdict de Robin découle de la perte de ses propres repères. Après la visite de la maison de Freud où elle lit la liste des noms des déportés juifs de France qui renvoie à la tradition du Memorbuch (qui préserve engravée la liste des martyrs après un pogrom), Robin conclut : « Mon Memorbuch s'est étendu à la dimension d'une culture voilà tout, mais il y a bien longtemps que les larmes des morts ont tari »¹⁸. Avec la Shoah s'est créé un fossé civilisationnel, s'est posé le problème du legs culturel. Cette situation de la culture juive, indéniablement prégnante, devient, dans l'écriture de Robin du moins, une figure emblématique de la culture occidentale moderne où le passé ne peut être un donné, un déjà-là, mais se (re)construit dans le discours. Écrire à propos du passé ou d'une entité cohérente — dans le temps, pour un lieu donné — comme on le suppose de la culture, devient impossible puisque pour Robin de tels objets de pensée sont « en attente de signification sans que cette signification puisse avoir lieu »¹⁹. La représentation discursive ne peut parvenir à une coïncidence avec le réel; le sens fuit. Au mieux peut-elle tenter une approximation probable.

Dans un second temps, la culture comme béance, comme anomie, ne pourrait-elle être vue comme l'antécédent d'un processus de réappropriation? Le discours culturel de Robin, dépassant le simple constat, indiquerait ce que peut encore la culture, ce qu'elle peut devenir, ce qu'elle peut produire. D'une époque de désastre, de naufrage comme l'indique le titre d'un des ouvrages, la culture anomique ne se fait-elle pas l'appel à une construction sur ces débris? Avec *Le Cheval blanc*..., se

¹⁷ *Idem.*, « La culture, les cultures, ma culture, les pièges du culturalisme », *Francophonies d'Amérique* (« Altérité et métissage »), vol. 10, 2000, p. 7-21, p. 11. Robin reprend cette citation de Denis KAMBOUCHNER, « La culture », dans *Notions de philosophie*, sous la direction de Denis Kambouchner, Paris, Gallimard, 1995, t. III, p. 499.

¹⁸ *Idem.*, *Le Cheval blanc*..., *op. cit.*, p. 181.

¹⁹ *Idem.*, *Cybermigrances*..., *op. cit.*, p. 53.

promenant dans le passé familial et « une culture qu[’elle] ne maîtrisai[t] plus », Robin conçoit que la « seule appropriation possible était d’ordre imaginaire »²⁰. Pierre Nepveu note justement au sujet des écritures migrantes que c’est par le discours que s’élabore « une entrée, une irruption [...] [dans un] terrain où se nouent et se dénouent l’expérience du désordre et les efforts pour le surmonter »²¹, que s’effectue un « passage (de la mort à la naissance) »²² et on pourrait ajouter : de l’anomie à l’élaboration d’une culture. La culture ne se donne ni ne se prend; en ces temps de désaffiliation généralisée, elle se construit, par fragments, dans le déplacement fictionnel. « Car toute fiction produit une *mémoire vraie*, une réappropriation culturelle, une identité. Qu’est-ce que l’Histoire sans cette parole fantasmatique qui insiste dans son incertitude même? » Rebâtir la culture, c’est « retrouver un corps, un passé, une histoire, une géographie, des temps, des lieux, des noms aussi. Des noms propres, des noms de villes [...] Donner un nom »²³.

Avec cette pensée de la perte et de la ruine, du fragmentaire et du collage, la culture n’aura peut-être jamais été aussi intimement liée au discours, hors de l’usuel rapport de représentation. La culture n’est pas envisageable par le biais de l’écriture; elle est ce qui se crée par l’écriture. L’écriture est la matière première, son propre référent culturel. La culture serait l’ensemble recréé des imageries culturelles enracinées de l’énonciateur, de ses fantasmes, de ses aspirations. La culture comme béance, engendrée par la perte, semble, chez Robin, rapidement se transformer, confrontant le manque, en un espace nécessaire à la création de son « légendaire ». Écrire pour déjouer la perte, écrire pour créer son propre lieu, imaginaire, intérieur. Écrire surtout pour « expériment[er] [...] sur la appropriation-désappropriation », pour que la culture puisse se penser hors de la totalisation, hors du « carcan où

²⁰ *Idem.*, *Le Naufrage du siècle*, *op. cit.*, p. 52.

²¹ Pierre NEPVEU, *L’écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, [1988] 1999, p. 207-208.

²² *Ibid.*, p. 206.

²³ ROBIN, « Le Cheval blanc de Lénine ou l’Histoire autre », *op. cit.*, p. 198.

s'absolutisent les liens de filiation, pour que la mémoire ou ce qui en tient lieu puisse s'historiser ou s'historialiser (au lieu de mémorialiser l'Histoire comme on le voit à l'Est en ce moment) [...]. Il faut pouvoir la travailler, la 'perlaborer', la transmettre mais aussi s'en défaire ». C'est là ce que permet la polyphonie de l'écriture littéraire quant à la présentation de la culture : la possibilité de mettre de l'avant la possession de son monde, et d'en faire ainsi, génériquement si on peut dire, *le monde*, d'être à la source de soi, de sa filiation, la possibilité aussi de

faire varier des positions énonciatrices, de pouvoir assumer totalement ou à demi son propre dire, de pouvoir faire entendre d'autres discours en même temps que le sien propre, dans la mesure où ce type d'écriture n'oblige pas à coïncider avec soi-même, où l'on prend au sérieux le fameux 'je est un autre' qui vaut aussi bien pour les individus que pour les cultures.²⁴

L'écriture, au sens où Paul Celan entend ce qui « désinstalle, dématernise, déterritorialise »²⁵, offre un espace d'interaction où la culture devient forcément une réalité dialogique. C'est-à-dire que la culture, comme le constate Nepveu, « ne peut plus être de l'ordre de la fondation, de l'ontologie »²⁶. Elle est une expérience, une création transitoire, où une nécessaire fictionnalisation interdit toute prise en compte sérieuse de sa constitution. La culture, dans et par l'écriture, est une représentation inqualifiable qui, posant la question de sa sédimentation, peut à tout moment être mise à distance par l'énonciatrice, peut à tout moment relancer le sentiment d'étrangeté, ou le « devenir-étranger dans la culture » dont parle Robin dans *La Québécoise* et *Le roman mémoriel*, c'est-à-dire relancer la perte, l'enruinement du monde.

Dans cette perspective, si *traiter de* la culture c'est *(ré)écrire* la culture — prouver le mouvement en marchant —, il reste à voir dans l'essai qu'est *Le Cheval*

²⁴ ROBIN, *op. cit.*, p. 97.

²⁵ Cité par Lise GAUVIN, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 183. (Chapitre « L'écriture nomade », p. 181-207.)

²⁶ NEPVEU, *op. cit.*

blanc de Lénine ou l'Histoire autre comment l'écriture de Robin adapte la structure discursive à sa conception de la culture, c'est-à-dire comment elle témoigne d'un accommodement du vide en *rapaillant* les repères culturels, et, finalement, comment se renouvelle inlassablement le sentiment d'étrangeté qui assure la plasticité de la culture. Bref, voir comment cette écriture participe du double mouvement de l'assemblage et de l'éclatement.

Écrire la culture consiste donc, d'une part, à rassembler toutes les traces, à les ravauder, à effectuer le geste qui laisse aussi entrevoir, dans les interstices du fragmentaire de ce discours, le vide sous-jacent. Car c'est paradoxalement à partir du rien, de la béance, que prend forme l'écriture fusionnelle. La certitude qu'un objet a été perdu offre le motif de l'expérience nostalgique, de la remémoration — ou de la constante redécouverte —, qui a pour but de revivifier cet objet et lui assigner une existence quasi réelle. Par son « patchwork », Robin montre la présence du manque; elle s'applique à « mentir vrai » comme le veut Aragon²⁷ pour faire du passé probable le fondement d'une culture possible, vraisemblable, imminente.

Certes, c'est par son propos que se montre ce *patchwork* de la façon la plus évidente. La fusion des récits illustre cette volonté presque désespérée à établir son propre champ de références. L'entremêlement de la grande Histoire à la petite, celle des sans noms et du quotidien, cherche à contrer la disparition d'une culture définie entre autres à l'aune de l'idéal socialiste. La reprise du récit — des récits! ou variations lyriques sur un même thème — du père qui aperçoit ou discute, selon la version, avec Lénine vise non seulement à donner par procuration un sens, une valeur à la vie de ceux qui ont vu le monde de leur jeunesse s'écrouler avec le Mur. Cette reprise du récit fait aussi perdurer, en réactualisant les souvenirs de l'enfance de l'énonciatrice, un fonds culturel presque gommé en l'associant à une figure mythique, à un grand récit, toujours présent dans les mémoires. Témoigne aussi de ce tissage,

²⁷ Cité par ROBIN, *Le Naufrage du siècle*, op. cit., p. 97.

de cette affiliation des vécus éphémères à un cadre durable, le compte rendu de son travail d'historienne dont le premier plaisir est celui de « l'identification ».

Tantôt à partir de trois malheureuses écuelles de terre notées dans un inventaire après décès de manouvrier, j'étais ce manouvrier [...]. Tantôt, le plus souvent, parce que la documentation les concernant était immense, je devenais un Président à mortier au Parlement, un conseiller, un 1^{er} Président. J'étais à l'aise dans leurs superbes demeures, leur luxe outrancier, leur douceur de vivre [...].²⁸

En un sens, l'historienne, qui se montre culturellement malléable, s'insère dans ces vécus qui ont fait trace; en retour, ces existences, oubliées au fond d'une boîte d'archives, voient renaître la culture qu'elles portaient par le biais de l'énonciatrice qui se prête au jeu de la coïncidence. L'énonciatrice associe donc ainsi par œuvre de mémoire des repères culturels disparates, réorganise le champ culturel.

Plus discrètement, le travail d'assemblage se repère dans l'alignement même du discours de l'auteure implicite. Passivement, l'assemblage semble se créer malgré l'énonciatrice alors que les souvenirs fondent sur elle. Le récit de cet automne — où, en voyage à Budapest puis à Prague, elle marche sur les pas de Kafka, visite le cimetière juif, lit le mur de la Pinkas — retrace et ancre dans son imaginaire culturel, dans son légendaire, les signes fugaces de l'univers juif qui, en retour, submergeront la voyageuse, lui feront ressentir le manque douloureux d'une culture disparue avec son enfance, manque qui engendre la confusion du récit, la disparité des références.

Aujourd'hui dans ce quartier de touristes autour de la Parisjka, plus rien [des ruelles d'autrefois]. En moi cependant, le même malaise, le coup de couteau. Quelque chose a existé là avant, un peuple, une culture, une langue dans laquelle je rêve quelquefois. [...] J'ai malgré tout poussé la porte d'un des rares restaurants juifs de la Parijka [*sic*], et en feignant de penser à autre chose, j'ai commandé des knödle. J'ai eu alors le sentiment de n'avoir jamais quitté la maison, l'impression très vague, incertaine mais intense d'avoir des racines en Europe centrale quelque part au pays des knödle et des cornichons. Kaluszyn, c'est d'abord pour moi une ville de hareng et de cornichons. Je l'imagine à la lumière des épiceries qui autrefois animaient la rue des Couronnes, à l'angle de la rue Vilin. Chez Rana, l'épicière [...]. Cette épicerie était comme un monde à part, un monde réinventé, mon roman familial prolongé, l'envers de l'école aux assimilations féroces.²⁹

²⁸ *Ibid.*, p. 142.

²⁹ *Ibid.*, p. 111.

Confusion temporelle, confusion spatiale qui font se côtoyer dans le discours la ville *réellement* visitée, le souvenir du Paris de sa jeunesse et le fantasme de Kaluszyn. C'est dire que l'entremêlement narratif engendré par le reflux quasi involontaire de la mémoire redessine l'horizon culturel dans le discours de Robin en rapprochant tous ses lieux.

Mais l'énonciatrice travaille aussi, en toute conscience, à une fusion des univers culturels (le sien et celui de cette jeune juive qu'elle aurait pu être) pour produire la mémoire populaire du yiddishkeit. Il ne s'agit pas de faire resurgir le passé, de le ressusciter, mais bien de le construire en imaginant les pièces du quotidien qui finissent par constituer une histoire, une culture. Cette construction s'amorce par une situation hypothétique — « Si j'étais née vingt ans plus tôt comme Magnale? » — et se poursuit par le discours au *je* de cette jeune juive qui sait apprécier les menus plaisirs de son existence.

Rivkale à 15 ans en 1935. Je travaille dans un atelier où l'on fabrique du papier collant pour tuer les mouches qui vont venir s'y fixer. Pas d'illusions — je ne suis pas allée au gymnasium à Varsovie — ma famille est trop pauvre, je suis à Kaluszyn. L'hiver est très froid. [...] J'aime rester dehors et regarder tomber la neige, vivre au rythme des saisons. [...] Il faut distribuer des tracts et préparer le futur 1^{er} mai. Il y a une chorale à la bibliothèque bundiste — j'ai une fort jolie voix — j'aime la sonorité des lieux, la chaleur des mélodies répétées maintes et maintes fois. J'aide ma mère à la cuisine. Il faut faire nos creplar nous-mêmes et cela prend du temps.³⁰

L'évocation du paysage, des divertissements, des tâches quotidiennes, contribue à brosser un portrait tout ce qu'il y a de plus réaliste de ce qu'aurait pu être le milieu culturel — juif, polonais, socialiste — de l'auteure implicite. L'entretien de ses virtualités culturelles est d'autant plus marqué que ces récits hypothétiques sont entrelardés de la présence d'une énonciatrice française, résolument moderne, mère d'une jeune fille du même âge que cette Rivkale imaginée. La présence de cette voix en contrepoint de celle de Rivkale magnifie la réalité de cette dernière qui, en faisant

³⁰ *Idem.*, « Le Cheval blanc de Lénine... », *op. cit.*, p. 227.

sursauter l'acte de lecture par ses multiples irrutions, ne semble pouvoir se taire, se résigner à l'effacement :

Il neige sur le shtetl, j'aime le froid, les trottoirs gelés, le vent du Nord
qui me déchire le visage et me donne la sensation d'exister.³¹

Réapparaît finalement le *je* attribuable à l'énonciatrice :

Comment mon roman va-t-il se terminer lorsque j'arriverai au 11
septembre 1939, date à laquelle les Allemands sont entrés à Kaluszyń?
Vais-je laisser Rivka s'enfuir vers Varsovie [...] ? Pauvre Rivkale. Tu
t'agites à la pointe de mon stylo, je t'entends protester. Une autre fin, la
liberté de choisir un autre dénouement — mais tu sais mieux que moi que
tout s'achève à Treblinka — Tout.³²

Présence déterminante de l'*auctoritas* qui s'affirme par la domination du récit, qui indique par la même occasion que la confrontation des champs culturels (présentée en l'occurrence par cette jeune fille qu'elle imagine avoir pu être et sa propre fille « pour qui les Stones et les Bee Gees sont l'alpha et l'oméga de l'existence ») permet à l'auteure implicite d'exposer ce qui constitue le sien : une association de cultures que tout rend étrangères l'une à l'autre, « la langue [...], la pratique quotidienne ». Par cette association narrative, Robin montre en somme que la culture est un ensemble indéterminé, *reformable*, qui élit ses composantes au fur et à mesure, dans le dynamisme et l'imaginaire³³. Car, par-dessus le vide, la perte de l'objet culturel, tout reste à recoller pour contrer la désagrégation (du champ symbolique, de la communauté, du sens lui-même) :

³¹ *Ibid.*, p. 227.

³² *Ibid.*, p. 227-228.

³³ C'est d'ailleurs dans cette perspective, c'est-à-dire dans le flottement du sens et le rassemblement désordonné de ses repères culturels, que Robin souvent témoigne du lieu d'où elle parle. Dans cet exemple, il semble que ce soit le langage seul, par les glissements homophoniques, qui réussisse à assurer une cohérence à son champ culturel à travers la confusion des temps, des espaces, des âges :

Des fictions en yiddish ou dans un français déterritorialisé, un français de l'errance, de nulle part — Recoller les morceaux — Regarde dans ce miroir ton visage — En vois-tu les contours ? Tu es toi, t'es-toi, tais-toi — Si les Allemands cognent à la porte, il faudra te taire, sinon je serai obligée de mettre ma main sur ta bouche pour t'empêcher de parler et je risquerai de t'étouffer. Maman je serai sage quand les Allemands vont venir — Tais-toi, tais-toi, t'es-toi — Regarde ce visage. Docteur puisque je vous dis que je ne me reconnais pas — je me suis perdue à la guerre je ne sais plus si c'est sur la Nalewski à Varsovie ou rue de la Mare à Paris [...]. (*Ibid.*, p. 228.)

je m'accroche à ces pages, poèmes, extraits de romans, chansons, chroniques. *Cette culture n'est pas morte! étrange dénégation! Les mots de la tribu sont toujours à réinventer, même si la tribu est défaite [...]*³⁴

Étrangement, par ailleurs, le discours culturel de Régine Robin lance le mouvement inverse, celui de la déstabilisation, du chaos, de l'éclatement. Tout se passe comme si l'entité fragmentée qu'est la culture devait retourner ses constituantes à un état primordial, unitaire — lire Kafka et Freud hors du cadre théorico-historique, hors des fins identitaires; rendre les références familiales signifiantes en elles-mêmes et non en fonction d'autres lieux (historiques, géographiques, mythiques). Ruptures perceptibles dans l'argumentation par d'innombrables parataxes, ruptures de tons et de rythmes aussi par les fluctuations de registres (le dévoilement de l'intime en contraste à l'examen de nombreuses citations) et de scansions (alors que la lenteur de l'explication cède souvent à un soudain emportement expressionniste³⁵). Mais surtout, éclatement du fictionnel, du récit où se tramait une cohésion de la culture. « Je me perds dans l'objet de ce livre »³⁶, écrit Robin en incipit à la seconde partie du *Cheval blanc*..., comme si les discours qu'elle tient précédemment sur l'écriture de l'Histoire et le désir d'être juif « tout simplement »³⁷ ne pouvaient mener qu'à de vains détours, comme si se faisait sentir la nécessité d'un « reflux vers l'énonciateur » pour que les repères culturels, glanés par le travail de mémoire, finissent par produire un sens.

La fictionnalisation, qui semblait pouvoir soutenir l'acte de mémoire et la cohésion d'un champ culturel, révèle souvent, en plein cœur du récit, son impuissance. Alors « la mémoire se fendille, ne sait plus rien recoudre. Son patchwork est si malhabile qu'il ne ressemble à rien »³⁸. Se révèle dans ces récits

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Voir p. 156.

³⁶ *Ibid.*, p. 126.

³⁷ *Ibid.*, p. 122.

³⁸ *Ibid.*, p. 106.

interrompus, décousus, quelque chose de baroque, comme cette esthétique fortement ancrée en Europe centrale, quelque chose aussi de « ce qu'il est convenu d'appeler 'la crise des sciences humaines' »³⁹, incapables de fournir entre autres, dans le cas qui nous occupe, un sens — une signification, une orientation — de la culture, une représentation globale, générale.

Cette pratique de la rupture ne serait donc pas, comme l'indiquent Sherry Simon et Lise Gauvin en regard de *La Québécoise*, « un simple effet d'hétéroglossie »⁴⁰, « un récit [simplement] entrecoupé de formes hétérogènes »⁴¹, un discours « à thèse polyphonique » qui viserait surtout à traduire « le sujet/objet d'une identité éclatée »⁴². Il semble que les commentaires d'Anthony Purdy (toujours au sujet de *La Québécoise*, qui a davantage recueilli la faveur de la critique que l'œuvre dite essayistique de Régine Robin) rendent mieux compte de l'hétérogénéité discursive dans *Le Cheval blanc*... La pratique de la rupture, de l'éclatement, dans le discours de Robin doit en effet être envisagée comme une « résistance à une situation historique concrète »⁴³; loin d'être un simple effet, elle est véritablement une pratique signifiante qui se fait la revendication formelle d'une culture donnée essentiellement comme espace de reconfiguration, une pratique signifiante qui marque la part de désajustement, de non-coïncidence, inhérente à la conception de la culture chez Robin. Un discours de la dissonance aussi comme, d'ailleurs, de la multiplicité et de la métamorphose de ce discours même.

Le défi littéraire de Robin dans cet essai consiste à inscrire l'incertitude de la culture, à montrer aussi le nécessaire désengagement lucide du sujet face à une représentation qui en serait trop lisse. C'est dire que même le travail de

³⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁰ Lise GAUVIN, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 186.

⁴¹ Sherry SIMON, *Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 144.

⁴² GAUVIN, *op. cit.*

⁴³ Anthony PURDY, « *La Québécoise* de Régine Robin : une approche dialogique », dans MILOT, Louise et Jaap LINTVELT (dir.), *Le Roman québécois depuis 1960*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 101.

reconstruction de la culture doit être mis en question, que la présentation d'une culture doit vite être retournée à son étrangeté.

La généalogie — les généalogies — que présente le père de l'énonciatrice va à l'encontre de ce qu'anticipait cette dernière à l'ouverture de l'essai : « Je sais très bien que mon arbre va s'arrêter très vite, coincé entre Auschwitz et Treblinka. Je sais bien mais quand même »⁴⁴. Elle se laisse pour un temps porter par ce désir d'ancêtres qui fait remonter sa lignée tantôt à un disciple de Sabbathai Zevi au milieu du XVII^{ème} siècle, tantôt à cet autre qui avait participé au soulèvement paysan de Gyorgy Dozsa, en 1514, en Hongrie. Toujours, ces récits aboutissent à « [s]on père qui avait parlé à Lénine en 1920 »⁴⁵. Bien que ces situations historico-culturelles semblent vouloir être rapportées avec toute la bonne foi possible, apparaît abruptement un changement de perspective. Avec une modification calligraphique (italiques, grands caractères, alignement centré), est lancé ce :

***Bref, mon père ne savait absolument
rien de nos origines.***

Il répondait à mes questions en me faisant une sorte de récit mythique de l'Histoire des Juifs en général. Cela n'avait d'ailleurs aucune importance, nous n'étions qu'un cas particulier. Tout cela aurait pu être possible.⁴⁶

À ces affiliations socioculturelles fournies par le père répond la distanciation, le doute de l'énonciatrice qui refuse ainsi d'adhérer au légendaire familial, à ces bribes d'histoire rapaillées au fil du temps et qui donnent un sens à l'existence. S'énonce par cette rupture non seulement une mise en question du récit du père mais un doute quant au geste mémoriel de l'énonciatrice et en quelque sorte du réel même :

Et si mon père ne m'avait rien dit, si je n'avais jamais posé la moindre question sur notre famille, si j'avais eu besoin de m'inventer des ancêtres, de jouer avec l'Histoire qui façonne les destins [...] ?⁴⁷

⁴⁴ ROBIN, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁷ *Ibid.*

La fabulation n'étant peut-être pas du côté du père mais de celui de l'énonciatrice qui expose par un discours indirect ses propres *fantasmes culturels* si on peut dire, rien ne serait-il plus faux que de *se souvenir* et d'*énoncer*? Il reste à préserver ces bribes non pour le tableau qu'elles permettent de reconstituer mais pour ce qu'elle indiquent des mécanismes d'élaboration de la mémoire collective (ses motivations, ses espoirs) qui ne saurait fonder la culture sans témoigner du coup de sa précarité, sans susciter quelque interrogation.

Les récits autour des souvenirs de la mère subissent aussi des fins abruptes. Plutôt que d'indiquer comme avec les récits autour de la figure paternelle la mouvance de la culture par une mémoire toujours fuyante, ces ruptures narratives indiquent des limites de ce que peut l'écriture dans la constitution du champ culturel, qui ne peut conséquemment qu'être voué à l'instabilité, à l'incertitude, à l'incomplétude.

Le jour même de ta mort, j'ai cherché partout comme une somnambule dans les tiroirs, dans les commodes, dans le désordre de ton quotidien, j'ai cherché partout l'étoile jaune [...] Je te veux à ta machine, chantant éternellement pour moi assise au pied de la surjeteuse, ces chansons désuettes [*sic*] relatant la souffrance millénaire de notre peuple, musiquettes naïves où je retrouve le goût de l'enfance, le bien-être que toi seule savait prodiguer. La mémoire se défait, se brise au petit matin, pourtant je me souviens de Kaluszyń que je n'ai pas connue.⁴⁸

La transcription du souvenir de la mère soutient celui d'une culture perdue, permet de retrouver des lieux inconnus. Il permet à l'auteure implicite de se fondre dans un monde au bord de la disparition, de lancer par le fait même un défi à l'oubli. Mais plutôt que de continuer à s'insérer dans cet univers, l'énonciatrice s'arrête, recule :

Qu'est-ce au juste que ce livre, et quels chemins ne prend-il pas? [...] N'avais-je pas commencé par une méditation sur mai 68 comme tout le monde? En ces temps d'aubes navrantes, j'imaginais quelques chose de tonique. Il y avait quelque part un plan, un canevas général. [...] il y a désormais pour moi des lieux de discours impossibles. La dissertation en trois points, le discours démonstratif, déclaratif, définitoire. Le discours sans énonciateur, sûr de son

⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

dire qui d'énoncés en énoncés, de vérités en vérités déroule ses certitudes, le discours de la ligne juste en somme.⁴⁹

Le discours sur la culture, la représentation qu'il en offre, ne peut donc être structuré, assuré, définitif. Si c'est là une justification du recours au récit fictif, une excuse de cette mémoire envahissante et incontrôlable dans le discours, cet extrait s'avère surtout une mise en abyme de la faillite de la structure, celle de l'écrit, celle de la culture qui y prend forme. Dès que se trace une représentation déterminée, une nécessaire *déliaison* s'impose⁵⁰. Inconsistance du discours — discours de l'inconsistance. Fragmentation délibérée de ce qui cherche à se construire. La culture — sa fictionnalisation — ne peut ici être envisagée comme un tout, même fragmenté. Elle est ce qui se donne comme objet de constante analyse, de dissection. Objet (re)mis à distance. À réévaluer. Un objet qui n'en devient bientôt plus un, qui n'en est pas un. Un espace, plutôt. Labile.

Cet espace de médiation qu'est en somme la culture (ou l'ensemble de ses objets), médiation entre le(s) rapport(s) au passé et l'édification historique, se cerne par une multiplication des points de vue, par le jeu des énonciations. Bien que *cerner* ne soit pas encore *saisir*, le mot, pour désigner la compréhension de la culture chez Robin, est encore trop déterminant, trop assuré. En plus du brouillage voire de la dénégation des repères culturels qu'opère le discours culturel de Régine Robin, l'ensemble des points de vue sur cet espace (cette « béance ») — leur synergie comme leur concurrence — en fait un lieu changeant, instable, *non cernable*. L'écriture migrante de Robin, entretenant par la mouvance intersubjective l'étrangeté de ce qui s'énonce, on ne peut maintenant, semble-t-il, rendre compte de la culture que par une continuelle interrogation.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113-114.

⁵⁰ Voir aussi p. 163-165. Le récit — sorte de compte rendu — de la jeunesse de sa mère s'efface au profit de l'examen de sa dépendance à l'écriture réaliste, celle de la « maîtrise », du « plein ».

CONCLUSION

Les conclusions qu'il est possible de tirer de ces analyses sont de deux ordres. Il y a celles qui répondent à l'intention première qui était de présenter la conception de la culture au Québec par le biais d'essayistes représentatifs, et de comprendre comment cette conception s'est transformée sur la période de quarante ans qui va de la Révolution tranquille à la fin du millénaire. Il y a les autres, plus descriptives, qui peuvent résumer les caractéristiques particulières du discours culturel de chaque famille de pensée présentée ici. Puisque les premières, plus générales, relèvent des secondes, il convient de revenir d'abord sur la spécificité de chaque génération.

TROIS DISCOURS CULTURELS

L'analyse des sept œuvres essayistiques parmi les plus marquantes a permis de catégoriser la pensée sur la culture en fonction de trois générations, partiellement superposées sur le plan chronologique et de regrouper leurs discours autour de trois foyers conceptuels.

La première génération, celle des classiques, incarne cette situation au Québec où cohabitent deux mondes, où se repèrent un attachement à une certaine transcendance et un désir de provoquer l'aggiornamento des champs social et politique. L'esthétique qu'exploitent les membres de cette génération en est donc une de la fondation. Il s'agit pour eux d'instaurer dans le discours sur la culture ce qui permettrait de concrétiser un idéal. La constante évaluation du passé, le regard critique posé sur une condition particulière de la culture leur fait formuler des appels explicites à la collectivité afin que la culture passe à un état autre qui porterait leurs

espoirs. Ils offrent ainsi implicitement la représentation d'une communauté désaliénée et suffisamment favorable à l'épanouissement pour qu'on choisisse de la perpétuer, pour qu'elle devienne éventuellement un référent commun. La culture n'existe, pour les essayistes de ce groupe, que dans sa dualité. Elle est ce qu'elle n'est pas encore. C'est dire que sa concrétisation, son existence, est possible principalement grâce à l'émergence d'une « conscience neuve » — ou du moins d'une certaine lucidité devant l'état de la culture — qui soutient et oriente la vie prépolitique.

Le discours culturel de la seconde génération, celle qui s'organise autour de la fondation de la revue *Liberté*, se caractérise plutôt quant à lui par son pouvoir d'action, par son emprise sur la définition de la culture. Ces « réformateurs », qui « ont eu vingt ans en mil neuf cent cinquante » (Belleau), traitent rarement d'un état général de la culture mais examinent — ou contestent — des pratiques culturelles précises qu'ils sont à même de consolider — ou de corriger. Toujours, leur intérêt pour des signes culturels précis participe d'une entreprise de structuration du champ culturel. Pour eux, la culture se définit en fonction de leurs préoccupations immédiates, du contexte qui les supporte. L'esthétique de la définition que développent ces essayistes cherche à expliciter — et à renforcer — la particularité de leur lieu. Que ce soit en adaptant au Québec des signes culturels qui soutiennent une affirmation, une *attitude constructive* devant les domaines socioculturel et politique au sens large, que ce soit en définissant ce *lieu* par contraste dans le but de consolider une *normalité* culturelle, ou encore en ébranlant une structuration culturelle fondée sur l'exclusion pour la reconstituer dans le respect de l'intégralité de la communauté qu'elle représente, leur discours culturel est, pourrait-on dire, concret; il présente et appelle des actions culturelles précises.

La troisième génération, celle de l'étrangeté, s'attache aussi au contexte immédiat mais entretient avec lui une certaine distance. Ce rapport s'établit donc moins dans le but de le transformer ou d'opérer une quelconque action (définitionnelle)

sur un *lieu* que dans le but de mesurer la valeur des repères qu'offre ce dernier. Pour cette génération, l'entité qu'on a nommée *culture* suscite un sentiment d'étrangeté, ce qui amène les essayistes qui la constituent à cultiver une esthétique de l'interrogation. Ils posent sur les objets culturels comme sur les grands repères qui fondent la cohérence d'une culture un regard toujours neuf. Avec les écritures migrantes, la culture n'est pas un *lieu habitable* mais un espace labile; incertain, certes, mais sûrement accueillant. Elle est un espace de jeu où peut se produire l'incessante reprise du sens. À la différence de la génération de *Liberté* qui abordait la culture dans la possibilité d'un « (re)commencement », la génération de l'étrangeté y voit la possibilité de perpétuels recommencements. La culture, pour cette génération, ne se reconnaît plus à un idéal ou à une pratique déterminée, mais à l'acte-question qu'elle supporte. Se présente avec cette génération l'effacement de la positivité de la culture, l'acceptation de plus en plus marquée de son caractère instable, de son attachement au discursif, de sa restriction à un espace intérieur — qu'elle est appelée du reste à édifier.

Ces conclusions étant fondées sur l'analyse d'un nombre restreint d'essayistes représentatifs, à ces catégories, comme à toute classification, on peut objecter de « grandes absences ». N'apparaissent pas en effet au sein de ces analyses les essayistes « politiques », plus radicaux, tels Pierre Vallières, Paul Chamberland ou Pierre Bourgault. Bien que leur écriture s'apparente au pamphlet, à la polémique, elle est parfois intégrée dans une conception large de l'essai. La justification de leur absence pourrait fort bien se faire par le biais de la théorie des genres mais on plaidera ici pour l'importance d'un discours « modéré », plus susceptible d'être représentatif des conceptions qu'entretient une collectivité à l'égard de la culture.

Pour ce qui est de la représentation des générations elles-mêmes, il faut convenir que nombre d'essayistes importants n'ont pas été abordés. La génération des classiques aurait aussi bien pu être définie par Fernand Dumont, Maurice Blain ou

Jacques Grand'maison. La génération de la centralité, par d'autres membres de la première vague de *Liberté* (Jean-Guy Pilon, Fernand Ouellette) et même par des essayistes universitaires de la deuxième vague (Yvon Rivard, François Ricard, Jean Larose). La génération de l'étrangeté, enfin, aurait pu reposer sur les écrits de Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso de *Vice Versa* mais aussi d'un Jacques Brault par exemple dont la migration, l'intersubjectivité a été abordée déjà.

Quant à la caractérisation des générations, quant à la netteté des frontières entre les différentes conceptions de la culture, on concédera qu'avec l'analyse peuvent apparaître d'autres parentés possibles. Entre Jean Le Moyne et André Belleau, par exemple, pour l'importance qu'ils accordent à la souveraineté du sujet pour tout fondement de la culture. Ou encore, entre Pierre Vadeboncoeur et Jacques Godbout pour le glissement de l'idéalisme vers une certaine déception, du rêve au désenchantement. Il n'en reste pas moins que l'essentiel de leur argumentation — comme leur naissance, du reste — les lie aux générations qu'ils ont été conviés à représenter ici.

LA CULTURE COMME PROCESSUS

Malgré tout, cette classification permet d'exposer deux conclusions générales quant à l'évolution de la conception de la culture dans le Québec contemporain. La première est que, de la génération des classiques à la génération de l'étrangeté, la culture — comme conquête, comme milieu, puis comme problème (au sens neutre) — voit s'effriter son caractère d'objet pour acquérir le sens, la valeur d'une pratique. Ce glissement, qui fait de la culture une entité de moins en moins saisissable, peut être envisagé comme une déperdition de sens. Nombre de repères socioculturels ont été modifiés, déconstruits ou carrément gommés. Mais cette transformation doit en fait être vue comme une action positive. Comme l'a soutenu

Rilke, « la perte, pour cruelle qu'elle soit, ne peut rien contre la possession : elle la termine, si vous voulez; elle l'affirme; au fond ce n'est qu'une seconde acquisition, toute intérieure cette fois, et autrement intense »¹. Cette déconstruction, cet effritement de l'objet qu'est la culture est ici un geste volontaire, en lui-même signifiant, non par une simple valorisation de l'errance, du flottement culturel, mais davantage semble-t-il dans le but de définir plus avant une position souveraine dans le monde.

Ce glissement a toutefois pour conséquence paradoxale de faire tendre la fonction de représentation de la culture (au sens où Fernand Dumont présente la *culture seconde* comme mémoire et distance) vers l'immédiateté de la présence de l'homme au monde (nommée *culture première* par Dumont), mais qui serait ici une pratique *surconsciente*. Le terme est emprunté aux recherches de Lise Gauvin qui l'emploie pour caractériser les représentations langagières mises en œuvre par des écrivains québécois. Son utilité réside en ce qu'il désigne une interrogation, une remise en cause de la nature même d'un outil de représentation. Une pratique surconsciente de la culture consiste à interroger la valeur comme la pertinence de ses repères et dévoile ainsi son état, son fonctionnement. C'est par cette *surconscience* que serait possible la « seconde acquisition tout intérieure » de Rilke car toujours *penser la culture* est une sorte de possession d'un objet, bien qu'elle insiste sur son caractère mouvant et, surtout, relatif.

Ce caractère relatif est lié, au fil des générations, à une intensification de la présence du sujet (dans la perspective de la théorie de la structuration de Giddens présentée au chapitre I). Alors que les classiques revendiquent une présence (sociale, historique, politique), la génération de la centralité affiche une présence définie, circonscrite à une action donnée et qui se termine avec celle-ci. La génération de l'étrangeté, enfin, montre par son discours culturel que la présence du sujet doit être,

¹ Rainer-Maria RILKE / BALTHUS, *Lettres à un jeune peintre suivi de Mitsou*, [s.l.], Éditions Rivages, 2002, p. 16.

pour la définition de la culture, constante. C'est par la « génération continue d'auto-connaissance » que s'entretient la culture pour ce groupe; « l'équilibre instable » chez Kattan, le « lieu changeant » chez Robin.

La seconde conclusion, quant à elle, a trait au processus lui-même, à l'évolution de la conception de la culture. Ce qui ressort de la succession des discours culturels de ces générations est que leur enchaînement ne se fait pas dans l'affrontement des familles de pensée, des visions du monde que celles-ci supportent. Leurs discours, qui s'inscrivent rarement de façon explicite dans une filiation intellectuelle — à soutenir ou à réfuter —, démontrent plutôt une progressive transformation de la conception de la culture au Québec, bien que le discours culturel d'un groupe soit indépendant de ceux des groupes voisins. Cette évolution se fait par une substitution des conceptions de la culture ou plutôt par l'affermissement de conceptions rendues possibles, acceptables, par celle qui précède. Cette thèse, ne voulant qu'exposer les trois foyers conceptuels (et leurs modes d'énonciation) qui ont construit l'idée qu'on a pu se faire de la culture au Québec au cours des quatre dernières décennies, n'aborde pas le glissement, les négociations qui ont pu s'opérer entre les différentes visions du monde et qui pourraient constituer l'objet d'un autre travail (par exemple, une analyse des réseaux qui se sont tissés entre ces familles de pensée serait assurément éclairante).

Cette succession somme toute rapide des conceptions de la culture offre-t-elle quelque indication quant à l'assimilation du changement, à l'emprise du réel? Si Fernand Dumont a posé, comme on l'a abordé au chapitre I, que la succession rapide des générations entraînait l'usure des projets collectifs, on peut affirmer, en fin de parcours, que persiste sinon une visée du moins une cohérence sur le long cours de la conception, de la définition de la culture au Québec. Il semble en effet qu'au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, s'y articule, en regard de la culture, un grand projet collectif, commun à ces trois générations, projet qui se trouve bien entendu

modulé diversement par chacune. Plus qu'à des réalisations sociopolitiques particulières, mesurables, le projet que dessine la culture consiste en l'établissement d'une souveraineté, intime aussi bien que collective. C'est l'oscillation entre ces deux pôles qui donne prise à un constat de changement alors que fondamentalement l'horizon de sens de la culture reste le même.

Pour comprendre les signes que sont ces trois générations, il faudrait donc s'en tenir au strict niveau des modulations de ce sens, de son *bruit*. Puisque l'horizon de sens perdure, puisque le grand projet collectif se maintient, on peut difficilement soutenir qu'il y a *crise de la culture*, comme l'avancent certaines hypothèses actuelles. L'oscillation de la souveraineté entre les sphères de l'intime et du collectif indique toutefois la modification des repères de sa quête. Si certains estiment que cette réorientation représente une crise, cela témoigne peut-être surtout de l'emprise d'un discours critique qui a consacré une parole collective qui s'est imposée au cours des décennies soixante et soixante-dix. La recherche qui a suivi est restée tributaire de la monumentalisation de la pensée d'une rupture suscitée par le lyrisme et la fulgurance de ces discours qui s'énonçaient au pluriel, et dont on a, avec leur effacement, la nostalgie. Le retour du discours culturel au singulier, à l'intime, semble être, assez banalement tout compte fait, le retour du pendule de la définition romantique de la culture. Après la conception — générale — de la culture comme processus, définie à l'aune de l'universalisme des Lumières, Herder fait la promotion de la diversité des cultures; les différents *génies populaires* permettant la distinction des types de civilisations humaines. Cette conception amène les frères Schlegel puis Novalis à parler de *culture allemande*, de *culture anglaise* ou de *culture grecque* non pour indiquer comment la culture, en termes généraux, s'est développée dans chaque peuple mais pour souligner les coutumes, les pratiques par lesquelles ces peuples ont consolidé une identité, une *essence*. La culture dès lors n'est plus un processus mais devient un déjà-là, un caractère immanent sur lequel reposent les nationalismes. Le retour du discours culturel à l'intime, le rattachement de la culture à l'idée de

processus, qui se fait ici progressivement avec la seconde génération puis de façon déterminante avec la troisième par l'interrogation voire l'ébranlement des repères culturels convenus socialement (langue, événements historiques, etc.), ce retour donc doit être envisagé moins comme une tendance postmoderne qui vise le brouillage du sens, l'effacement des catégories, que comme l'indication de la fin non seulement d'un *usage national* de la culture mais la fin aussi d'un certain nationalisme.

Le signe que constitue le mouvement créé par ces trois générations d'essayistes est que la culture, progressivement, s'est mise à la portée de l'homme. La culture est de moins en moins une façon de penser, de parler et d'être en groupe. C'est littéralement du *lieu de l'homme* qu'il est question. Comment alors la culture permet-elle de penser le lien social? De nombreux facteurs culturels, qui vont au-delà des rhétoriques personnelles examinées ici, devraient être pris en compte pour répondre à cette question. Les discours culturels analysés ne fournissent qu'une piste de réflexion. Ils sont le résultat d'une double dualité : d'une part, celle de la culture qui fissure le monde par la conscience en une culture première et une culture seconde et, d'autre part, celle de l'essai qui objectalise cette rupture même en réexposant une compréhension du monde. En révélant ainsi des négociations entre conscience et réel, ces discours indiquent l'orientation générale de l'idée de culture. Sans pouvoir définir à elle seule le lien social, cette orientation permet à tout le moins de déceler, selon le mot de Benedict Anderson, « l'artefact culturel » qui se crée, le « travail d'imagination » qui s'est effectué.

L'enchaînement rapide, entre 1960 et 2000, de trois générations et de leurs discours (1- les revendications en fonction d'un idéal culturel, 2- les actions qui visent à (re)constituer un noyau culturel, et 3- les interrogations des repères culturels et de leur valeur), enchaînement qui permet de maintenir l'horizon de sens, présente une société qui dissipe les angoisses de l'appartenance pour renforcer sa propre situation. La société québécoise qui s'offre à la pensée par ces discours culturels montre en somme qu'elle s'est remodelée en passant, d'une part, d'un désir d'affirmation

culturelle qui visait à resserrer le tissu social à, d'autre part, la remise en cause d'un donné culturel qui ne peut désormais offrir de *raisons communes* à la collectivité. Avec l'effacement du nationalisme dans le discours culturel, c'est à une obligation de repenser le moteur utopique de la culture que nous sommes confrontés. Le retour au singulier, à la promotion du relatif, qui s'attache dans une certaine mesure faut-il le dire à la tendance postmoderne, a, comme cette dernière (malgré la valorisation de la déconstruction, du mouvant, de l'incertain, de l'inachevé et la haine des *majuscules*), conservé juste assez d'attachement à un Humanisme et à une Structuration pour ressentir « la dette du sens » (Gauchet), qui cautionne la transcendance d'une structure — ou d'un but. Ce sens, ce but, est la constitution d'une communauté autour d'un vouloir-vivre-ensemble, qui est en soi une *raison commune*. Il ne s'agit pas d'espérer refaire par la culture la cohésion de cette communauté (par la définition identitaire ou la mémoire commune) qui caractérisait la nation. C'est là une illusion à dissiper pour être capable de reconnaître l'indétermination et la multiplicité de la culture (bref, du processus qu'elle soutient) comme une richesse, un sens et une situation. Alors que Dumont constatait à regrets que « nous tâtonnons toujours à la recherche d'une nouvelle figure de nous-mêmes », peut-être faudrait-il envisager ce tâtonnement même, cette constante expérimentation, cette curiosité soutenue par la culture, comme une figure, qui n'est peut-être pas le propre du Québec contemporain mais qui en est à tout le moins représentative.

Cette tendance esquissée par les trois discours culturels, à la fois *organisatrice* du lien social et *conflictuelle* par sa force entropique, indique en somme que la communauté pas plus que la culture n'est un donné — ou un état éventuel tout aussi figé; elles sont toujours à faire, dans le présent. L'effacement d'une conception consensuelle de la culture qui se donnait par une parole collective ne signifie pas l'effacement de la culture elle-même ou un étiolement de sa vigueur. Il n'est pas non plus le signe de l'atomisation de la société, de l'éparpillement des systèmes de références ou de valeurs. Il témoigne plutôt du développement de l'esprit critique,

d'une volonté de délibération, qui, tout en maintenant la force de la (des) mémoire(s), fonde le lien social. Cet horizon de société qu'on devine par le biais des discours culturels ne résulte pas d'un *projet collectif* au sens strict mais il permet de comprendre la cohésion d'une communauté et ce qui inspire son invention.

Est-ce à dire que la conception de la culture, faisant de celle-ci cette chose toujours centrée sur sa propre affirmation, sur sa propre situation, rend négligeable sa *capacité d'intervention*, son emprise sur le réel? À quoi sert la culture? À rien, a-t-on posé d'entrée de jeu. Il n'en reste pas moins qu'elle *sert* le social en offrant pour modèle le courage de sa remise en cause, l'audace de sa curiosité, de son constant désir de recherche, qui répondent aux défis du réel. Elle sert non pas à inventer un référent commun mais à articuler la vie commune. Il reste à espérer que la souveraineté d'abord individuelle qu'elle semble poursuivre en ce moment saura résoudre la question de son arrimage au collectif.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES ÉTUDIÉS

- BELLEAU, André, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Éditions Primeur, 1984.

Surprendre les voix, Montréal, Boréal, 1986.
- GODBOUT, Jacques, *Le réformiste. Textes tranquilles*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 1994 [1975].

Le murmure marchand (1976-1984), Montréal, Boréal (coll. « Boréal compact »), 1984.

L'écran du bonheur (1985-1990), Montréal, Boréal (coll. « Boréal compact »), 1991.
- LE MOYNE, Jean, *Convergences*, Montréal, Éditions HMH, 1962 [1961].
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *L'échappée des discours de l'œil*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Typo essai »), 1990 [1981].

L'Amour de la carte postale. Impérialisme culturel et différence, Montréal, Québec-Amérique, 1987.
- KATTAN, Naïm, *Le Réel et le Théâtral*, Montréal, Éditions HMH (coll. « Constantes »), 1970.

La Mémoire et la Promesse, Montréal, Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1978.

Le Désir et le Pouvoir, Montréal, Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1983.

Le Repos et l'Oubli, LaSalle, Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1986.

Le Père, LaSalle, Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1990.

La Réconciliation : à la rencontre de l'autre, LaSalle, Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1993.

Culture : alibi ou liberté?, LaSalle, Hurtubise HMH (coll. « Constantes »), 1996.

Idoles et Images, [s.l.], Bellarmin (coll. « L'essentiel »), 1996.
- ROBIN, Régine *Le naufrage du siècle* (suivi de *Le cheval blanc de Lénine ou L'histoire autre* (1979)), Paris/Montréal, Berg International/XYZ éditeur (coll. « Histoire des idées »), 1995.
- VADEBONCOEUR, Pierre, *La ligne du risque*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1963].

L'autorité du peuple, [Montréal], Éditions de l'Arc, 1965.

_____	<i>Lettres et colères</i> , Montréal, Parti pris (coll. « Aspects, no 6 »), 1969.
_____	<i>La dernière heure et la première</i> , [Montréal], L'Hexagone, 1970.
_____	<i>Indépendances</i> , [Montréal], L'Hexagone Parti pris, 1972.
_____	<i>Un génocide en douce. Écrits polémiques</i> , [Montréal], Hexagone Parti pris, 1976.
_____	<i>Les deux royaumes</i> , [Montréal], L'Hexagone, 1978.
_____	<i>Trois essais sur l'insignifiance</i> , [Montréal], L'Hexagone, 1983.
_____	<i>L'absence. Essai à la deuxième personne</i> , Montréal, Boréal Express, 1985.
_____	<i>Essais inactuels</i> , Montréal, Boréal, 1987.
_____	<i>Essai sur une pensée heureuse</i> , [Montréal], Boréal, 1989.
_____	<i>Le bonheur excessif</i> , [s.l.], Bellarmin (coll. « L'essentiel »), 1992.
_____	<i>Gouverner ou disparaître</i> , Montréal, Typo, 1993.
_____	<i>L'humanité improvisée</i> , [s.l.], Bellarmin (coll. « L'essentiel »), 2000.

II. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE ET ÉTUDES CRITIQUES

[La Direction]	« Positions », <i>La Relève</i> , 1 ^{er} et 2 ^{ème} cahiers, 1 ^{ère} série, 1934, p. 3-4.
[La Direction]	<i>La Relève</i> , 7 ^{ème} cahier, 1 ^{ère} série, 1935, p. 155.
[La Relève]	« Un nouveau Moyen Âge », <i>La Relève</i> , 8 ^{ème} cahier, 1 ^{ère} série, 1935, p. 210-214.
[La Rédaction]	« Règles du jeu », <i>Cité libre</i> , 1, 1, Juin 1950, p. 2.
<i>Argument : politique, société et histoire</i>	(numéro « Autour d'un livre : <i>La révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante</i> de J.-C. Pleau »), vol. 6, no 1, Aut. 2003-hiv. 2004.
<i>Bulletin d'histoire politique</i>	« Y a-t-il une nouvelle histoire du Québec? », 4, 2, Hiver 1995, p. 7-74.
<i>Cahiers de recherche sociologique</i>	« Problèmes d'immigration », vol. 2, no 2, Sept. 1984.
<i>Études françaises</i>	« À la jeunesse d'André Belleau », vol. 23, no 3, 1988.
<i>Études littéraires</i>	« L'essai », vol. 5, no 1, avril 1972.
<i>Études littéraires</i>	« Pierre Vadeboncoeur interprète de la culture » (FRANCOEUR, Louis et Jean-Marcel PAQUETTE, dir.), vol. 29, no 2, Automne 1996.
<i>Études littéraires</i>	« Poétique du recueil », 30, 2, Hiver 1998.

- Humanitas* « Les créateurs 'ethniques' et leur place dans la cité », nos 20/21, 1987.
- Interculturalité et intertextualité* « Des histoires, des discours, des réalités », Colloque organisé par le Programme Ethnologie du Québec, Département d'histoire, Université Laval, les 15, 16, 17 Sept. 1993, Québec, Université Laval, 1993, 29 f. et annexes.
- Lettres québécoises* (consacré à André Belleau), no 44, Hiver 1986-87.
- Lettres québécoises* « De l'autre littérature québécoise, auto-portraits : dossier », no 66, Été 1992.
- Liberté* « Pour un ministère de la culture? », no 50, 1967.
- Liberté* « Le livre blanc sur la culture », no 118, 1978.
- Liberté* (consacré à André Belleau), no 169, Février 1987.
- Paragraphes* « Autrement le Québec : conférences 1988-1989 », no 2, 1989.
- Possibles* « Parler d'ailleurs d'ici », vol. 17, no 2, Print. 1993.
- Québec Studies* « Focus on Cultural Pluralism in Québec », vol. 14, Print.-été 1992.
- Québec Studies* « Focus on Writing Today : New Visions, Others Voices », vol. 15, Aut.-hiv. 1993.
- Société* « Le chaînon manquant », nos 20-21, Été 1999.
- Tangence* « Écrivains d'ailleurs » (dirigé par H.-J. Greif), no 59, Janv. 1999.
- Tribune juive* « Dossier Naïm Kattan », vol. 5, no 2, Sept.-oct. 1987, p. 4-23.
- Vice versa* « Dossier : Nonobstant la langue », no 27, Déc. 1989.
- Vice versa* « Écrire la différence : actes du colloque », vol. 2, no 3, Mars-avr. 1985.
- Voix et Images* « Naïm Kattan », vol. 11, no 1, Automne 1985.
- Voix et Images* « Madeleine Ouellette-Michalska », vol. 23, no 1, 67, Aut. 1997.
- ADORNO, Theodor, *Notes sur la littérature* (trad. de l'allemand par Sibylle Muller), Paris, Flammarion, 1984. (« L'essai comme forme », p. 5-29.)
- ALLARD, Jacques, « Entrevue avec Naïm Kattan », *Voix et Images*, vol. 11, no 1, Aut. 1985, p. 10-32.
- « Naïm Kattan ou la fortune du migrant », *Voix et Images*, vol. 11, no 1, Aut. 1985, p. 7-9.
- AMSELLE, Jean-Loup, « Le métissage : une notion-piège » (rencontre avec Jean-Loup Amselle), *Sciences humaines*, no 110, Novembre 2000, p. 50.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London-New York, Verso, 1991 [1983].
- ANDERSON, Chris (dir.), *Literary Nonfiction. Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale and Edwardsvill, Southern Illinois University Press, 1989.

- ANGENOT, Marc, « La parole pamphlétaire », *Études littéraires*, vol. 11, no 2, Août 1978, p. 255-264.
 _____ *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
 _____ « Analyse du discours et sociocritique des textes », dans DUCHET, Claude et Stéphane VACHON (dir.) *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1993, p. 95-109.
 _____ « Le discours social : problématique d'ensemble », *Cahiers de la recherche sociologique : 'Le discours social et ses usages'*, vol. 20, no 1, Avril, 1984, p. 19-44.
 _____ « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », dans PELLETIER, Jacques (dir.), Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT, *Littérature et société : Anthologie*, Montréal, VLB, 1994, p. 367-390.
- ARENDT, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, coll. « Agora », 1983 [1961].
 _____ *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1989 [1954, vers. or. angl.].
- ARISTOTE *Rhétorique*, [Paris], Livre de poche (« Classiques de la philosophie »), 1991.
- ATKIN, G. Douglas, *Estranging the familiar. Toward a revitalised critical writing*, Athens (Ga), University of Georgia Press, 1992.
- AUDET, Jacques, « Misère noire et jeunesse dorée », *Lectures*, vol. 1, no 10, Juin 1994, p. 10.
- AUDET, Noël, « L'échappée des discours de l'œil », *Voix et images*, vol. 17, no 3, Printemps 1982, p. 591-593.
- AUDET, René, « La fiction à l'essai »
 (<http://www.fabula.org/forum/colloque99/215.php>) (1999)
- AVRIL, Yves, « Le pamphlet : essai de définition et analyse de quelques-uns de ses procédés », *Études littéraires*, vol. 11, no 2, Août 1978, p. 265-282.
- BARNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard; Presses universitaires créoles, 1989.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
 _____ *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- BEAUDIN, Dominique, « Convergences et divergences », *L'Action nationale*, vol. 51, no 8, Avril 1962, p. 709-720.
- BEAUDOIN, Réjean (et al.), *Un homme libre: Pierre Vadeboncoeur*, Montréal, Leméac (coll. « Indépendances »), 1974.
 _____ « La Culture de la confusion », *Liberté*, no 174, Déc. 1987, p. 107-113.
- BÉLANGER, André J., *L'apolitisme des idéologies québécoises. Le grand tournant de 1934-1936*, Québec, PUL, 1974.

-
- Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement : La Relève, la JEC, Cité libre, Parti pris*, Montréal, Hurtubise HMH (coll. « Sciences de l'homme et humanisme »), 1977.
- BÉLANGER, Y., R. COMEAU et C. MÉTIVIER (dir.), *La révolution tranquille : 40 ans plus tard : un bilan*, Montréal, VLB, 2000.
- BELLE-ISLE LÉTOURNEAU, Francine, « L'essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages », *Études littéraires*, vol. 5 no 1, Avril 1972, p. 47-57.
- BELLEAU, André, « La démarche sociocritique au Québec », *Voix et Images*, vol. 8, no 2, Hiver 1983, p. 299-310.
-
- « La sociocritique et la littérature québécoise », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984, p. 158-165.
-
- « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et Images*, vol. 5, no 3, Printemps 1984, p. 537-543.
-
- « Petite essayistique », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 85-89.
- BENESTY-SCOKA, Ghila, « Naïm Kattan, juif, arabe, montréalais. Entrevue », *Tribune juive*, vol. 5, no 2, Sept.-oct. 1987, p. 6-8.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »), 2000.
- BENNETT, Tony (et al.), *Culture, Ideology and Social Process*, London (Ont.), The Open University Press, 1981.
- BENSMAÏA, Réda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tubingen, Gunter Narr, Verlag, 1986.
- BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 1972.
- BERNARDI, Bernardo (ed.), *The Concept and Dynamics of Culture*, Paris, Mouton Publishers, 1977.
- BERROUËT-ORIOU, Robert, « L'effet d'exil », *Vice versa*, 17, Décembre 1986, p. 20-21.
-
- et Robert Fournier, « L'émergence des écriture migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, no 14, Print.-été 1992, p. 7-22.
- BISSONNETTE, Lise, « La transculture, entre l'art et la politique », dans LACROIX, Jean-Michel et Fulvio CACCIA (dir.) *Métamorphoses d'une utopie*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 311-320.
- BONENFANT, Jean-Charles, « Les essais, image de notre milieu », *Revue dominicaine*, Juillet-août 1960, p. 38-44.
- BONENFANT, Joseph, « La pensée inachevée de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, no 1, Avril 1972, p. 15-21.
-
- « La force illocutionnaire dans la situation de discours pamphlétaire », *Études littéraires*, vol. 11, no 2, Août 1978, p. 299-312.

-
- « Divergences de l'essai québécois », dans BOUCHARD, René (dir.) *Culture populaire et littératures au Québec*, [s.l.], Anma Libri, 1980, p. 243-256.
- BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000.
(Chapitre III : « Un vieux pays neuf? », p. 77-182.)
- BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984.
« Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 89, Sept. 1991, p. 4-46.
-
- Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
-
- Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2001.
- BRAULT, Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 1994 [1975].
- BUTRYM, Alexander J., *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athens (Ga), and London, Univ. of Georgia Press, 1989.
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Essais littéraires »), 1989.
- CANTIN, Serge, « La fatigue culturelle de Jacques Godbout », *Liberté*, no 206, Avril 1993, p. 3-37.
- CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- CAUMARTIN, Anne, « S'engager après 1980. Le cas d'André Belleau, intellectuel », dans CAUMARTIN, Anne et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Éditions Nota Bene (coll. « Essais critiques »), 2004, p. 145-162.
- CAYOUE, Pierre, « Naïm Kattan : L'homme qui jetait des ponts entre les cultures. Portraits d'un pays, Naïm Kattan, récits », *Le Devoir*, 18-19 juin 1994, p. D-11.
- CHARTIER, Daniel, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides (coll. « Nouvelles études québécoises »), 2000.
- CHARTIER, Daniel, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec (1800-1999)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003.
- CHASSAY, Jean-François (dir.), *Anthologie de l'essai au Québec depuis la Révolution tranquille*, Montréal, Boréal, 2003.
- CHARLES, Michel, *La Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
L'Arbre et la Source, Paris, Seuil, 1985.
-
- CLIFFORD, James, *Routes : Travel and Translation in the late Twentieth-Century*, [Cambridge], Harvard University Press, 1997.
- COMEAU, Robert (dir.), *Jean Lesage et l'éveil d'une nation : les débuts de la révolution tranquille*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1989.

- COMEAU, Robert et Bernard DIONNE (dir.) *À propos de l'histoire nationale*, Sillery, Septentrion, 1998.
- COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive* (1864), volume I (sixième édition), Paris, Alfred Costes, 1934.
(Aussi : vol. 4, leçon 51).
_____ *Système de politique positive*, Paris, La Société positiviste, 1929.
- CRÊTE, Jean et Pierre FAVRE, *Généralisations et politique*, Québec, PUL, 1989.
- D'ALFONSO, Antonio, « Je suis duel », *Vice Versa*, vol. 2, no 3, Mars-avr. 1985, p. 21.
- DAUNAIS, Isabelle, « Où est le chevalier? », *L'Inconvénient*, vol. 4, Février 2001, p. 39-48.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, Kafka. *Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DERRIDA, Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983.
- DION, Robert, « Portraits d'essayistes en médiateurs », dans CAUMARTIN, Anne et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Éditions Nota Bene (coll. « Essais critiques »), 2004, p. 183-213.
_____ et Frances FORTIER (dir.), *Enjeux des genres en littérature contemporaine*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001.
- DORAIS, Fernand, « L'essai au Canada français de 1930-1970 : lieu d'appropriation d'une conscience ethnique », *Revue de l'Université Laurentienne/Laurentian University Review*, vol. 5, no 2, Février 1973, p. 113-137.
_____ « Dimension de la culture dans l'essai contemporain au Canada français – 1930-1970 », *Revue de l'Université Laurentienne/Laurentian University Review*, vol. 6, no 1, Nov. 1973, p. 3-21.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, [Paris], Nathan, 1978.
- DUBOIS, Jacques (et R. Mahieu), « Sociocritique », dans Maurice DELCROIX et Fernand HALLYN, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 288-313.
- DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, [Paris], Nathan, 1979.
- DUMONT, Fernand, *Le lieu de l'homme*, Montréal, Éditions HMH, 1968.
_____ *Le sort de la culture*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Typo »), 1995 [1987].
_____ *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, p. 12.
_____ *Raisons communes*, Montréal, Boréal, 1997 [1995].
_____ *Récit d'une émigration : mémoires*, Montréal, Boréal, 1997.

- _____ *Un témoin de l'homme* (entretiens colligés et présentés par Serge Cantin), Montréal, L'Hexagone, 2000.
- DUMONT, François, « L'essai littéraire québécois des années quatre-vingt : la collection 'Papiers collés' », *Recherches sociographiques*, vol. 33, no 2, 1992, p. 323-335.
- _____ « La théorisation de l'essai au Québec », dans MÉLANÇON, Joseph (dir.) *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 331-356.
- _____ « Le fonds des formes : la dynamique des genres chez André Belleau », *Revue belge de Philologie et d'histoire*, vol. 75, no 3, [1997], p. 761-769.
- _____ (dir.) *La pensée composée. Formes du recueil et constitution du l'essai québécois*, Québec, Éditions Nota Bene (« Cahiers du CRELIQ »), 1999.
- _____ « La ligne du risque (1963), de Pierre Vadeboncoeur », dans *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, Cahiers du CRELIQ, 1999, p. 75-89.
- _____ « Refaire l'histoire », *Voix et images*, vol. 26, no 3 (78), Printemps 2001, p. 619-622.
- ELBAZ, Mikhaël, Andrée FORTIN et Guy LAFOREST (dir.), *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernisme au Québec*, Ste-Foy, PUL, 1996.
- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF (coll. « Que- sais-je? », n° 777), 1968 [1958].
- _____ « La littérature et le social », dans PELLETIER, Jacques (dir.), Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT, *Littérature et société : Anthologie*, Montréal, VLB, 1994, p. 292-326.
- FALARDEAU, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, Hurtubise HMH (coll. « H »), 1972.
- FORGET, Danielle, « Madeleine Ouellette-Michalska : l'emprise des discours », dans CAUMARTIN, Anne et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Éditions Nota Bene (coll. « Essais critiques »), 2004, p. 97-112.
- FORTIN, Andrée, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Ste-Foy, PUL, 1993.
- _____ (dir.) *Produire la culture, produire l'identité?*, Ste-Foy, PUL, 2000.
- FOSSAERT, Robert, *La Société. 6. Les structures idéologiques*, Paris, Seuil, 1983.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1977 [1969].
- FOURNIER, Marcel, *Les Générations d'artistes*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

-
- L'entrée dans la Modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986.
- FRANCOEUR, Louis, « Le Créateur de culture », *Études littéraires* (Numéro « Pierre Vadeboncoeur interprète de la culture » dirigé par FRANCOEUR, Louis et Jean-Marcel PAQUETTE), vol. 29, no 2, Automne 1996, p. 39-48.
- FREILICH, Morris (ed.), *The Meaning of Culture*, Lexington (Mass.), Xerox College Publishers, 1972.
- FRIEDRICH, Hugo, *Montaigne* (trad. de l'allemand par Robert Rovini), Paris, Gallimard (coll. « NRF »), [1949 vers. orig. all.] 1968.
- FUMAROLI, Marc, « Présence des classiques? », *Le Débat*, no 54, Mars-avril 1989, p. 4-13.
- GADAMER, H.G., *Vérité et méthode* (trad. E. Sacre, revu par P. Ricoeur), Paris, Seuil, 1996 [1976].
- GALLAYS, François, Sylvain SIMARD et Paul WYCZYNSKI (dir.) *Archives des lettres canadiennes* (t. VI : « L'essai et la prose d'idées au Québec »), Montréal, Fides, 1985.
- GAUDET, Géraud, « Vivre de sa plume au Québec: Entrevue de Géraud Gaudet avec Madeleine Ouellette-Michalska, romancière, poète et essayiste », *Lettres Québécoises*, no 45, Printemps 1987, p. 12-14.
- GAUTHIER, Louise, *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Québec, PUL, 1997.
- GAUVIN, Lise, « Godbout, romancier : une relecture », *Québec Studies*, 4, 1986, p. 135-148.
-
- « Petit essai sur l'essai au féminin », *Québec Studies*, vol. 11, Aut.-hiv. 1990-1991, p. 117-125.
-
- Langagement*, Montréal, Boréal, 2000.
- (Chap. : « Parti pris et après : la langue en revue(s) », p. 33-48.)
- (Chap. : « Écrivaines : la théorie au féminin », p. 71-92.)
- (Chap. : « L'écriture nomade », p. 181-207)
- GELAS, Bruno, « La fiction manipulatrice », *Linguistique et sémiologie* (numéro intitulé « L'argumentation »), no 10, p. 75-89.
- GENETTE, Gérard, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- GIDDENS, Anthony, *Central Problems in Social Theory. Action, structure and contradiction in social analysis*, London, Macmillan Press, 1979.
-
- The Constitution of Society. Outline of the Theory of structuration*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1986 [1984].
-
- Les conséquences de la modernité* (trad. Olivier Meyer), Paris, L'Harmattan, coll. « Théorie sociale contemporaine », 1994 [1990 pour la version anglaise originale].

- GIGUÈRE, Suzanne, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, PUL/Éditions de l'IQRC, 2001.
- GLAUDES, Pierre et Jean-François LOUETTE, *L'Essai*, Paris, Hachette supérieur (coll. « Contours littéraires »), 1999.
- GODARD, Barbara, *Feminist Speculations on Value: Culture in an Age of Downsizing*, Toronto, Garamond, 1998.
- _____, Sherry SIMON et Patricia SMART, « Symposium: Feminism and Postmodernism in Quebec », *The Politics of the Alliance Quebec Studies*, 9, Aut.-Hiv. 1989-1990, p. 131-150.
- GODBOUT, Jacques, *L'idée de pays* (Conférence Charles R. Bronfman en Études canadiennes, le 18 novembre 1997), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.
- _____, et R. MARTINEAU, *Le Buffet : dialogue sur le Québec à l'an 2000*, Montréal, Boréal, 1998.
- GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1997 [1959].
Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.
- GOOD, Graham, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, London et New York, Routledge, 1988.
- GOODENOUGH, Ward H., *Culture, language and society*, Reaging, Massachusetts, Addison Wesley, 1971.
- GREEN, Mary Jean, « Private Life and Collective Experience in Quebec: The Autobiographical Project of France Theoret », *Studies in Twentieth Century Literature*, 17(1), Hiver 1993, p. 119-129.
- _____, « L'Itinéraire d'une écriture au féminin: Une lecture féministe de Madeleine Ouellette-Michalska », *Voix et Images*, vol. 23, no 1 (67), Aut. 1997, p. 84-99.
- GREENSTEIN, Michael, « Invisible Borders: Naïm Kattan's Internationalism », *Third Solitudes. Tradition and Discontinuity in Jewish-Canadian Literature*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1989, p. 172-185.
- GREIF, Hans-Jürgen, « La littérature allophone au Québec : écrire en terre d'accueil », *Québec français*, no 105, Printemps 1997, p. 61-65.
- [Groupe μ] *Rhétorique générale*, [Paris], Larousse, 1970.
- GRUTMAN, Rainier, « Compte rendu du livre *Le Naufrage du siècle; suivi du Cheval blanc de Lénine ou L'histoire autre* de Régine Robin », *Spirale*, no 149, Juillet-août 1996, p. 4-5.
- GUAY, Patrick, « *Convergences* (1961) et *Convergence* (1966), de Jean Le Moyne » dans DUMONT, François (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, Cahiers du CRELIQ, 1999, p. 107-117.
- HALSALL, A.W., *La rhétorique du texte*, Toronto, Trintexte, 1990.

- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, préface de Gérard Genette, traduction de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil Coll. « Poétique », 1986 [1977].
- HAREL, Simon, *L'étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ, 1992.
 _____ « L'exil dans la langue maternelle : L'expérience du bannissement », *Québec Studies*, no 14, Print.-été 1992, p. 23-30.
- HARVEY, Fernand, « Les communautés culturelles et le multiculturalisme : une comparaison des politiques québécoise et canadienne », dans LACROIX, Jean-Michel et Fulvio CACCIA (dir.) *Métamorphoses d'une utopie*, Montréal, Triptyque, 1992, p.159-174,
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, (coll. « Tel »), 1996 [1958].
- HELL, Victor, *L'idée de culture*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1981.
- HERSKOVITIS, Melville, J. « The Processes of Cultural Changes », dans LINTON, Ralph (ed.), *The science of man in the world of crises*, New York, Columbia University Press, 1945, p. 143-170.
- HURTUBISE, Claude, « De la révolution spirituelle, préliminaires », *La Relève*, 3^{ème} cahier, 2^{ème} série, Novembre 1935, p. 78-83.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (préf. Jean Starobinski), Paris, Gallimard (« Collection Tel »), 1990.
- JOSEPH, Sandrina, « 'Désormais le temps de l'entre-deux' : l'éclatement identitaire dans *La Québécoise* de Régine Robin », *Globe*, vol. 4, no 1, 2001, p. 29-51.
- JOUBERT, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, 1998.
- KAHN, Gilbert (dir.), *Alain philosophe de la culture et théoricien de la démocratie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 juillet au 1^{er} août 1974.
- KATTAN, Naïm, « L'arrivée », *Écrits du Canada français*, no 19, 1965, p. 219-246.
 _____ (dir.) *Les Juifs et la communauté française. Premier cahier du Cercle juif de langue française*, Montréal, Éditions du Jour, 1965.
 _____ *Juifs et Canadiens, Deuxième cahier du Cercle juif de langue française*, Montréal, Éditions du Jour, 1967.
 _____ *Écrivains des Amériques*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972.
 _____ « Comment on devient un écrivain francophone? », *La Licorne*, no 27, 1993, p. 401-404.

- « Création et déplacements », *Possibles* (« Parler d'ailleurs d'ici »), vol. 17, no 2, Print. 1993, p. 39-46.
- « D'un monde à l'autre », *Écrits du Canada français*, no 9, 1961, p. 129-147.
- « L'immigrant de langue française et son intégration à la vie canadienne », *Écrits du Canada français*, no 35, 1969, p. 173-247.
- « Les Juifs et la langue française », *Relations*, no 211, Juillet 1958, p. 179-180.
- « Moïse », *Tribune juive*, vol. 5, no 2, Sept.-oct. 1987, p. 10-13.
- « Montréal a l'âge de raison? », dans RODRIGUEZ, V.M.H. (dir.), *L'Étoile de David et la Fleur de lys. Troisième cahier du Cercle juif de langue française*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 115-121.
- « Quand les Chinois sont juifs... » *Tribune juive*, vol. 5, no 2, Sept.-oct. 1987, p. 14-18.
- « Saul Hayes : une vision universelle de la culture », *Le Devoir*, 22 sept. 1993, p. A-8.
- Portraits d'un pays : récits*, Montréal, L'Hexagone, 1994.
- et A.M. Klein, *La réconciliation des races et des religions*, Montréal, XYZ, 1994.
- KAZIN, Alfred, *The Open Form. Essays for our time*, New York, Hartcourt, Brace and World, 1970.
- KLAUS, Peter, « Un avenir multiculturel pour la littérature québécoise? », dans REMIE, C.H.W., et J.-M. LACROIX (dir.), *Le Canada au seuil du 21^{ème} siècle. Réflexions européennes sur l'avenir du Canada* (Communication présentée à la première conférence pan-européenne des études canadiennes, LaHaye, Pays-Bas, 24-27 oct. 1990, Amsterdam), Philadelphia, John Benjamin Publ. Co., 1991, p. 293-299.
- « Littérature québécoise et écrivains immigrants », *Lettres québécoises*, no 66, Été 1992, p. 3-4.
- KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- LACROIX, Jean-Michel et Fulvio CACCIA (dir.) *Métamorphoses d'une utopie*, Montréal, Triptyque, 1992.
- LAFERRIÈRE, Dany, « De quel pays est un écrivain? », *La Presse*, Dimanche 7 septembre 2003, E1 et E4.
- LAGUEUX, Maurice, *Le marxisme des années soixante. Une saison dans l'histoire de la pensée critique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1982.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1968.
- LAMONDE, Yvan, « La 'fatigue culturelle' comme ambivalence actuelle », dans LEPAGE, Yvan et Robert MAJOR (dir.), *Croire à l'écriture*.

- Études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 195-203.
- _____
Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire, Québec, Éditions Nota Bene, 2001.
 (Conclusion : « L'ambivalence identitaire », p. 247-253).
- LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Montréal, Publications de l'IQRC, 1986.
- LAMONDE, Yvan (en coll. avec Gérard PELLETIER), *Cité libre : une anthologie*, [s.l.], Stanké, 1991.
- LAMY, Bernard (P.), *La Rhétorique ou l'art de parler*, 4^e édition, 1699, Sussex Reprints (French Series, Number One), Brighton, 1969.
- LAMY, Suzanne, « Les Écritures au féminin: un désir de perversion », dans GAUVIN, Lise et J.-M. KLINKENBERG (dir.), *Trajectoires : littératures et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 33-44.
- _____
 et Irène PAGES (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Québec, Éditions du Remue-Ménage, 1983.
- LANE-KAUFFMANN, R. « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode », *Diogène*, no 143, Juillet-septembre 1988, p. 68-93.
- LANGLET, Irène, *Les théories de l'essai littéraires dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone. Synthèse et enjeux*, Thèse de doctorat, Université de Rennes 2, Haute Bretagne, 1995.
- LANGLOIS, Simon et Yves MARTIN, *L'horizon de la culture : hommage à Fernand Dumont*, Ste-Foy, PUL, 1995.
- LAPLANTINE, François et Alexis NOUSS, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997.
- LAPOINTE, Jean-Pierre, « La formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout », *Études françaises*, vol. 27, no 2, Automne 1991, p. 75-83.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, *Écrire l'emblématique. La critique littéraire québécoise devant trois romans des années 1960*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004.
- LARUE, Monique, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, CÉTUQ-Fides, « Les grandes conférences », 1996.
- LEBLANC, Alonzo, « L'essai contemporain au Québec », dans SAINT-JACQUES, Denis (dir.) *Littérature et idéologies. La mutation de la Société québécoise de 1940-1972*, Québec, Cahiers de l'ISSH, 1976, p. 49-61.
- LE BLANC, Julie, « Autothéorisation au féminin. Les journaux de Madeleine Ouellette-Michalska », *Voix & Images*, 22(1 (64)), Aut. 1996, p. 55-66.
- _____
Les Récits de vie comme laboratoire d'écriture, Rennes, PU de Rennes, 1997

-
- « Autotextes, avant-textes, intertextes. Les journaux intimes de Madeleine Ouellette-Michalska », *Études Littéraires*, vol. 31, no 2, Hiver 1999, p. 107-118.
- LÉGARÉ, Romain, « Jean Le Moyne. *Convergences* », *Culture*, vol. 23, no 2, Juin 1962, p. 196-198.
- L'HÉRAULT, Pierre, « Le 'métissage' culturel », *Vice versa*, vol. 2, no 3, Mars-avril 1985, p. 15-16.
- LEQUIN, Lucie, « L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières. Des voix de femmes », *Québec Studies*, no 14, Print.-été 1992, p. 31-39.
-
- et Maïr VERTHUY, « Répertoire de l'écriture des femmes migrantes au Québec, 1960-1991 », *Documentation sur la recherche féministe*, vol. 21, nos 3-4, Aut.-hiv. 1992, p. 86-94.
- LESAGE, Germain, « *Convergences* de Jean Le Moyne », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 32, no 3, Juil.-sept. 1962, p. 342-346.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn, « Histoire du Québec d'après-guerre et mémoire collective de la technocratie », *Cahiers internationaux de sociologie*, XC, Juillet 1991, p. 67-87.
-
- « Le Québec 'moderne' : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Revue française de science politique*, 42, 5, Octobre 1992, p. 765-785.
-
- « Des récits d'histoire », *Bulletin d'histoire politique*, 4, 3, Printemps 1996, p. 69-75.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « Réponses à quelques questions », *Esprit*, Novembre 1963, p. 628-653.
- LINTEAU, Paul-André (et al.), *Histoire du Québec contemporain* (Le Québec depuis 1930. Tome II), Montréal, Boréal, 1989.
- LINTON, Ralph (ed.), *The science of man in the world of crises*, New York, Columbia University Press, 1945.
- LITS, Marc, « Pour une définition de l'essai », *Lettres romanes* (Louvain), XLIV, 1990, p. 283-296.
- LUKACS, Georges, « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, no 1, avril 1972, p. 91-114.
- MACLURE, Jocelyn, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme* (préf. Charles Taylor), Montréal, Québec-Amérique, 2000.
- MAINDRON, André, « Insigne France, insignifiante? », *Études littéraires* (Numéro « Pierre Vadeboncoeur interprète de la culture » dirigé par FRANCOEUR, Louis et Jean-Marcel PAQUETTE), vol. 29, no 2, Automne 1996, p. 75-85.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- MAILHOT, Laurent, « L'écriture de l'essai », *Yales French Studies*, no 65, 1983, p. 74-89.

-
- Essais québécois (1837-1983). Anthologie littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH (Cahiers du Québec, coll. « Textes et documents littéraires »), 1984.
-
- « L'âge de l'essai », *Europe* (« Littérature nouvelle du Québec »), no 731, Mars 1990, p. 31-44.
-
- « Liberté, ou l'action littéraire » dans MATHIEU, Jacques (dir.), *Les dynamismes de la recherche au Québec*, Québec, PUL, coll. « CEFAN », 1991, p. 149-162.
-
- Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992.
-
- (« L'écriture de l'essai », p. 177-193.)
 (« Du commencement chez Vadeboncoeur », p. 195-204.)
 (« L'âge de l'essai », p. 213-224.)
 (« L'action de *Liberté* », p. 225-237.)
- MAJOR, Jean-Louis, *Le jeu en étoile. Essais et études*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Cahiers du CRCCF, 1978.
 (« 'Parti pris' littéraire », p. 143-153.)
 (« 'Liberté', l'écriture et le pays », p. 154-167.)
- MAJOR, Robert, *Parti Pris. Idéologies et littérature*, La Salle, Hurtubise HMH (coll. « Littérature »), 1979.
 (« André Belleau, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?* », *Voix et Images*, vol. 11, no 1, 1985, p. 114-118.)
- MANNHEIM, Karl, *Essays on the Sociology of Knowledge*, London, Routledge, 1972.
 (Chap. « The problem of Generations » [1928-29], p. 276-320.)
- MARCEL, Jean, *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992.
 (« Gloses et notules dans les marges des *Deux Royaumes* de Pierre Vadeboncoeur », p. 186-189.)
 (Chapitre V : « De l'essai », p. 315-385.)
- MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, Éditions Typo, 1989 [1976].
Littérature et circonstances, Montréal, L'Hexagone, 1989.
 (« Les années trente : de Monseigneur Camille à *La Relève* », p. 51-63.)
- MARCUSE, Herbert, *Culture et société*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- MARIAS, Julian, *Generations. A historical method*, [s.l.], University of Alabama Press, 1970 [1967].
- MASSÉ, Carole, « L'inimaginaire », *La Nouvelle Barre du Jour*, no 78, p. 222-242.
- MELANÇON, Benoît et Pierre POPOVIC, *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Saint-Laurent, Fides (coll. « Nouvelles études québécoises »), 1995.
- MENTRÉ, François, *Les générations sociales*, Paris, Éditions Bossard, 1920.
- MEYER, Michel, *Introduction à la rhétorique*, (4^{ème} édition), Paris, PUF, 2001.

- MICHAUD, Ginette, « 'On ne meurt pas de mourir'. Réflexions sur le Sujet-Nation », *Études françaises* (« À la jeunesse d'André Belleau »), vol. 23, no 3, 1988, p. 113-132.
- _____ et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2004.
- MICONE, Marco, « Intégration et transformation culturelle », *Québec français*, no 90, Été 1993, p. 99-101.
- MIGRAINE-GEORGE, Thérèse, « Aux antipodes de l'exotisme, ou l'envers de la carte postale dans l'œuvre de Madeleine Ouellette-Michalska », *Women in French Studies*, 4, Aut. 1996, p. 4-13.
- MILL, John Stuart, *A System of Logic, Rationative and Inductive*, London, Parker, 1862.
- MILOT, Louise, Margaret ATWOOD et Nicole BROSSARD, « La Question de la représentation », *Voix et Images*, vol. 11, no 1, Automne 1985, p. 56-62.
- MILOT, Louise et Jaap LINTVELT (dir.), *Le Roman québécois depuis 1960*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992.
- MIRON, Gaston, « Confidence à Naïm Kattan », *Tribune juive*, vol. 5, no 2, Sept.-oct. 1987, p. 5.
- MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND (dir.), *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001.
- MOLINO, Jean, « Présence des classiques? », *Le Débat*, n° 54, Mars-avril 1989, p. 13-18.
- MORIN, Michel, *L'Amérique du Nord et la culture. Le territoire de l'imaginaire* (tome II), LaSalle, Hurtubise HMH, 1982.
- MOROT-SIR, Edouard, « L'essai, ou l'anti-genre dans la littérature du XXème siècle », *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982 (« The French Essay, actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril, 1981), p. 118-132.
- MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* (trad. fr. de P. Jaccottet), Paris, Seuil, 1961 [1930-1933].
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999 [1988].
(Chap. « L'énergie des formes », p. 155-179.)
_____ « Qu'est-ce que la transculture? », *Paragraphes* (« Autrement le Québec »), no 2, 1989, p. 15-31.
- NEUMAN, Shirley, « Importing Difference: Feminist Theory and Canadian Women Writers », dans MOSS, John (dir.), *Future indicative : literary theory and Canadian literature*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1987, p. 95-116.
- NISIN, A[rthur]., *La littérature et le lecteur*, Paris, Éditions universitaires, 1959.

- NOUSS, Alexis, « Deux pas de danse pour aider à penser le métissage », dans Laurier TURGEON (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, CELAT-PUL, 2002, p. 95-114.
- NOVICK, P. *That Noble Dream. The « objectivity question » and the American Historical Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- OUELLETTE, Fernand, *Les actes retrouvés. Regards d'un poète*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996.
(« Divagations sur l'essai », p. 37-43)
- ORTEGA Y GASSET, José, *The Modern Theme* (trad. de l'esp. par James Cleugh), New York, Harper, 1961 [1931, vers. ori. esp.].
(« The Concept of Generation », p. 11-18)
(« The forecasting of the future », p. 19-27.)
- ORY, Pascal et Jean-François SIRINELLI, *Les intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1986.
- PAQUETTE, Jean Marcel, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole, *Études littéraires*, vol. 5, no 1, Avril 1972, p. 75-88.
- PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir (BCF), 2001 [1992].
- PATERSON, Janet M., « L'écriture du désir. Entretien avec Madeleine Ouellette-Michalska », *Voix et Images*, vol. 23, no 1 (67), Aut. 1997, p. 11-24.
- PELLETIER, Gérard, « Cité libre confesse ses intentions », *Cité libre*, 1, 2, Février 1951, p. 2-9.
_____, « Jean Le Moyne écrivain nécessaire », *Cité libre*, XIII^{ème} année, n° 44, Fév. 1962, p. 2-3.
- PELLETIER, Jacques (dir.), *L'Avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, Presses de l'UQAM, 1986.
_____, *Le roman national*, Montréal, VLB éditeur, 1991.
_____, *Les habits neufs de la droite culturelle*, Montréal, VLB Éditeur, 1994.
_____, *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies et société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995.
(Chapitre VIII : « Jean Le Moyne, témoin essentiel. Une relecture des *Convergences* », p. 301-314.)
_____, Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT (dir.), *Littérature et société : Anthologie*, Montréal, VLB, 1994.
- PERELMAN, C. et L. OLBRECHTS-TYTECA, *La Nouvelle Rhétorique, Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958, t. 1.
- PEYRE, Henri, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin et cie, 1948.
- PRZYCHODZEN, Janusz, *Un projet de liberté. L'essai littéraire au Québec (1970-1990)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993.

- PURDY, Anthony, « *La Québécoise* de Régine Robin : une approche dialogique », dans MILOT, Louise et Jaap LINTVELT (dir.), *Le Roman québécois depuis 1960*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 89-104.
- RAHIMIEH, Nasrin, « Naïm Kattan, 'le discours arabe', and his place in the Canadian literacy discourse », *Canadian Literature*, no 127, Hiv. 1990, p. 32-38.
- RANCIÈRE, Jacques, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.
- _____ « La communauté esthétique », dans OUELLET, Pierre (dir.), *Politique de la parole. Singularité et communauté*, Montréal, Trait d'Union, 2002, p. 145-166.
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique* (4^{ème} édition), Paris, PUF, 2001.
- RENAUD, André, « Le dualisme de Naïm Kattan », *Lettres québécoises*, no 47, Aut. 1987, p. 52-53.
- RICARD, François, « L'essai », *Études françaises* (« La littérature québécoise contemporaine, 1960-1977 »), vol. 13, nos 3-4, Octobre 1977, p. 365-381.
- _____ *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985.
- _____ (« Le relais européen », p. 187-191.)
- _____ *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992.
- _____ « Retrouver la ligne du risque », *L'Inconvénient*, vol. 1, Mars 2000, p. 31-41.
- RICOEUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955.
- RIOUX, Marcel, « Aliénation culturelle et roman canadien », dans DUMONT, Fernand et Jean-Charles FALARDEAU (dir.), *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, PUL, 1964, p. 145-150.
- RIOUX, Michel, « Une langue et une culture doivent avoir une expression politique qui, partout ailleurs, s'appelle un État », *Action nationale*, vol. 87, no 9, Septembre 1997, p. 161-165.
- ROBERT, Lucie, « Bibliographie de Naïm Kattan » *Voix et Images*, vol. 11, no 1, Aut. 1985, p. 45-54.
- _____ « Sociocritique et modernité au Québec », *Études françaises*, 23, 3, 1988, p. 31-41.
- _____ « Sociologie de la littérature : introduction », dans PELLETIER, Jacques (dir.), Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT, *Littérature et société : Anthologie*, Montréal, VLB, 1994, p. 267-274.
- ROBIN, Régine, *L'amour du yiddish : écriture juive et sentiment de la langue, 1830-1930*, Paris, Éditions du Sorbier, 1984.

-
- Le réalisme socialiste : une esthétique impossible* (préface de Léon Robel), Paris, Payot, 1986.
-
- « À propos de la notion kafkaïenne de 'littérature mineure' quelques questions posées à la littérature québécoise », *Paragraphes* (« Autrement le Québec »), no 2, 1989, p. 5-14.
-
- « La langue entre l'idéologie et l'utopie », *Vice versa*, no 27, Déc. 1989, p. 29-32.
-
- Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, 1989.
-
- « Sortir de l'ethnicité », dans LACROIX, J.-M. et Fulvio CACCIA (dir.), *Métamorphoses d'une utopie*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 25-41.
-
- « Introduction : Un Québec pluriel », dans DUCHET, Claude et Stéphane VACHON (dir.) *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1993, p. 301-309.
-
- « Langue-délire et langue-délit », *Discours social/Social Discourse* (« La langue fétiche »), vol. 5, nos 3-4, Été-aut. 1993, p. 3-30.
-
- Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis [France], Presses universitaires de Vincennes, 1993.
-
- « La notion de 'littérature ethnique' : le roman juif », Communication présentée au colloque international « La littérature comme objet social », Québec, 26-28 oct. 1994, Recueil de textes provisoires 2, Québec, CRELIQ, Université Laval, 1994, p. 5-7.
-
- L'immense fatigue des pierres. Biofictions*, Montréal, XYZ, 1996.
-
- Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, 1997.
-
- « La culture, les cultures, ma culture, les pièges du culturalisme », *Francophonies d'Amérique* (« Altérité et métissage »), vol. 10, 2000, p. 7-21.
-
- Berlin chantiers*, [Paris], Stock, 2000.
-
- La mémoire saturée*, [Paris], Stock, 2003.
-
- Cybermigrances, Traversées fugitives*, Montréal, VLB éditeur, 2004.
-
- ROCHA-TRINDADE, Maria Beatiz, « Migrants et espaces de migration : cadres conceptuels de référence culturelle », *Sociétés*, no 44, 1994, p. 221-227.
-
- ROY, Camille, *Morceaux choisis d'auteurs canadiens*, Montréal, Beauchemin, 1934.

-
- Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française, Montréal, Beauchemin, 1939.
- ROY, Paul-Émile, « L'écriture comme expérience de la culture chez Pierre Vadeboncoeur », *Études littéraires* (Numéro « Pierre Vadeboncoeur interprète de la culture » dirigé par FRANCOEUR, Louis et Jean-Marcel PAQUETTE), vol. 29, no 2, Automne 1996, p. 11-17.
- ROY, Yannick, « Le piège », *L'Inconvénient*, vol. 4, Février 2001, p. 7-16.
- ROYER, Jean, « Naïm Kattan : 'L'héritier du livre' », *Écrivains contemporains. Entretiens 5 : 1986-1989*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 169-173.
- SABOURIN, Claude, « Les Numéros 'femmes' de la BJ/NBJ: Pour une transformation des pratiques discursives », *Voix et Images*, vol. 10, no 2, Hiver 1985, p. 125-132.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Malaise des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Les Cahiers de recherche du GREMF, 1989.
- SIMARD, Sylvain, « Naïm Kattan romancier : la promesse du temps retrouvé », *Voix et Images*, vol. 11, no 1, Aut. 1985, p. 33-44.
- SIMON, Sherry (et al.) *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur (coll. « Études et documents »), 1991.
-
- Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994.
-
- Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la tortue (coll. « Les élémentaires – Une encyclopédie vivante »), 1999.
-
- et David LEAHY, « La recherche au Québec portant sur l'écriture ethnique », dans BERRY, John W. et J.A. LAPONCE (dir.) *Ethnicity and Culture in Canada : the Research Landscape*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 387-409.
- SMITH, Donald, « Jacques Godbout et La transformation de la réalité », *Lettres québécoises*, no 25, Printemps 1982, p. 53-61.
- SNYDER, John, *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1991.
- STAROBINSKI, Jean, « Peut-on définir l'essai? », dans STAROBINSKI, Jean, *Pour un temps*, Paris, Éd. Centre Georges-Pompidou (Cahiers pour un temps), [1985], p. 185-196.
- STEINER, George, *Dans le château de Barbe bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Paris, Gallimard (coll. « Folio/essais »), 1986.
- STORA-SANDOR, Judith, *L'humour juif dans la littérature. De Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984.
- SUTHERLAND, Ronald, *No Longer a Family Affair : the Foreign-born Writers of French-Canada*, Ottawa, Secrétariat d'État, 1986.
- SYLVESTRE, Guy, *Panorama des lettres canadiennes-françaises*, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1964.

- TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, PUQ, 1977.
- TÉTU, Michel, *La francophonie. Histoire, problématique et perspectives* (3^{éd.} revue et corr.), Montréal, Guérin, 1992.
- THIBAUX, Hélène, *La Prose d'idées. Essai, journaux, contes*, [s.l.], Éditions du Bien public, 1974.
- TOURAINÉ, Alain, *Sociologie de l'action. Essai sur la société industrielle*, Paris, Seuil, 2000 [1965].
- TRUDEL, Clément, « Fulvio Caccia. Plaidoyer pour un Québec transculturel », *Le Devoir*, 14-15 mai 1994, p. D-4.
- TURGEON, Laurier (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, CELAT-PUL, 2002.
- VACHON, Georges-André, « Le domaine québécois en perspective cavalière », dans Pierre de GRANDPRÉ (dir.) *L'histoire de la littérature française du Québec*, tome I, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 27-33.
- VANASSE, André, « Naïm Kattan, pilier du Conseil des Arts du Canada : entrevue », *Lettres québécoises*, no 66, Été 1992, p. 5-7.
- VENNAT, Pierre, « Accepter l'autre dans sa différence afin de vivre en paix », *La Presse*, 9 mai 1993, p. B-4.
- _____ « Y a-t-il une littérature néo-québécoise? », *La Presse*, 22 mai 1994, p. B-4.
- VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique? », *Littératures classiques*, no 19, Automne 1993, p. 11-31.
- VIETÖR, Karl, « L'histoire des genres littéraires », *Poétique*, no 32, Novembre, 1977 [1931], p. 490-506.
- VIGNEAULT, Robert, « L'essai québécois : la naissance d'une pensée », *Études littéraires*, vol. 5, no 1, avril 1972, pp. 59-73.
- _____ *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994.
(Chapitre IV (consacré à Pierre Vadeboncoeur) : p. 107-192.)
(Chapitre V (consacré à André Belleau) : p. 193-222.)
- _____ « Madeleine Ouellette-Michalska, essayiste. Une écriture qui se cherche », *Voix et Images*, vol. 23, no 1 (67), Aut. 1997, p. 26-38.
- VIGNOUX, Georges, « L'Argumentation pamphlétaire : effets de sens, effets de pouvoir », *Études littéraires*, vol. 11, no 2, Août 1978, p. 283-298.
- VITIELLO, Joëlle, « Itinéraires spatio-temporels : exil, nomadisme, diaspora chez Nancy Huston, Régine Robin et Émile Ollivier », *Présence francophone*, no 58, 2002, p. 9-19.
- VOLDENG, Évelyne, « La Carnavalisation littéraire et les écrits féminins québécois d'inspiration féministe », dans BOURQUE, Denis et Anne BROWN (dir.), *Les littératures d'expression française*

- d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Éditions d'Acadie--Chaire d'Études Acadiennes, 1998, p. 287-96.
- WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme – suivi d'un autre essai* (Jacques Chavy, trad.), Paris, Plon, [1920 éd. orig. all.] 1964.
- WEINMANN, Heinz, « Passages », *Tribune juive*, vol. 5, no 2, Sept.-oct. 1987, p. 22-23.
- WHITE, Leslie A., « The concept of culture », *American Anthropologist*, no 61, 1959, p. 227-51.
- WOODS, John, *The Logic of Fiction*, The Hague, Mouton, 1974.
- WHITMORE, Charles E., « The Field of the Essay », *Publications of the Modern Languages Association*, vol. XXXVI, no. 1, 1921.
- YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique, Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham, Summa Publications, 1988.