

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

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

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

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**DÉSIR ET POUVOIR DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE QUÉBÉCOISE
(1960-1980)**

Par

THOMAS VAUTERIN

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.

Ottawa - 2002

© Thomas Vauterin, Ottawa, Canada, 2002



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

0-612-76468-0

Canada

Résumé

Cette thèse entend montrer comment s'est opérée, au cours des années 1960 à 1980, la constitution de la subjectivité critique québécoise à travers l'étude des essais de quatre des plus éminents commentateurs du roman québécois : André Belleau, André Brochu, Gilles Marcotte et François Ricard. Bien qu'on puisse facilement, de par le rayonnement médiatique des principaux intéressés, s'en remettre aux personnes réelles pour expliquer la part subjective de leur critique, cette étude se penche plutôt sur la façon dont l'essai a construit cette figure concrète du critique à même sa textualité. Bien plus que par les marques traditionnelles de l'énonciation ou par l'arbitraire du jugement, l'inscription du désir et du pouvoir dans, et à travers, ce discours de savoir nous fait comprendre qu'un texte critique implique une subjectivité. Et c'est dans cet esprit que la présente recherche aura entrepris de mettre à jour les processus de subjectivation.

L'examen détaillé du corpus nous révèle donc que la critique du roman québécois s'est constituée comme une discipline professionnelle dans les années 1960 et ce, à travers une série de ruptures qui morcelaient la subjectivité dans ses différents quartiers. Celle-ci était déchirée entre ses désirs littéraires, ses savoirs opérationnels et son pouvoir institutionnel, ce qui laissaient la pratique dans un malaise constant, toujours forcée de se justifier en dehors d'elle-même. Mais au cours des années 1970, il s'est tranquillement effectué des percées dans ces cloisonnements, percées qui ont commencé à laisser couler une écriture dans tous les degrés de textualité. L'essai critique, alors arraché au poids identitaire du roman, a pu devenir producteur de différence dans le champ littéraire. Les derniers textes du corpus laissent d'ailleurs entrevoir comment la critique peut participer à la littérature plutôt que d'en rendre compte de l'extérieur.

**Le projet de recherche à la source de cette thèse a obtenu l'appui financier
du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada
et du Bureau des bourses d'études supérieures de l'Ontario.
Que ces organismes subventionnaires se voient ici remerciés.**

**Sincères remerciements à Pierre-Louis Vaillancourt
pour la patience, la disponibilité et le jugement éclairé
dont il a fait preuve dans la direction de cette thèse.**

Introduction

C'est presque devenu un poncif de tout travail traitant de la critique littéraire de s'amorcer sur une dénégation exemplaire : vanité de la critique, méta-vanité de la critique de la critique. Voilà ce que disent en substance Michel Charles, Tzvetan Todorov et les autres. Les gens lisent déjà si peu les romans, et encore moins la critique, alors imaginons l'intérêt de ce pauvre ouvrage qui a pour objet la critique... Mais il est aussi possible que signifier ainsi sa surspécialisation et sa futilité ne soit qu'un autre artifice rhétorique, une façon de repousser d'avance le lecteur revêché et de ne rester qu'entre initiés, *happy few* par nature complaisants. Cela serait assez symptomatique d'une fausse mauvaise conscience dans les départements de lettres, car on imagine à peine la même attitude dans d'autres disciplines : « La biologie moléculaire, vous savez, ça intéresse peu le commun des mortels, qui préfère de beaucoup la vie en tant que telle ». Il ne reste que les littéraires pour garder vive l'idée d'une autochtonie de leur parole.

Il y a cependant à la source de cette recherche, qui paraîtra forcément théorique, des questions très simples qui se posent d'une façon particulièrement concrète à tout jeune enseignant fraîchement diplômé ou en instance de l'être. Confronté au métier de discourir sur le roman québécois, il retourne parfois cette arme contre lui-même. Les questions naissent alors de l'intérieur d'une pratique pourtant assise, quand s'effritent à certains endroits les appuis intellectuels. Mais ces

questions émanent d'abord des étudiantes et des étudiants, du collège ou de l'université, qui ont gardé pour eux cette spontanéité littérale. Ceux-ci demandent, par exemple, de la « documentation » à propos de la littérature québécoise, ils réclament des textes critiques qui expliquent de façon large la littérature québécoise et donnent, d'une certaine façon, l'exemple. Alors le jeune enseignant les renvoie le plus souvent aux essais de Gilles Marcotte : *Une littérature qui se fait, Le roman à l'imparfait*. Rien là qui ne soit véritablement au-delà de leur capacité, rien là qui ne déçoive cette demande étudiante d'une synthèse vaste mais intelligente. L'opération qui consiste à relayer le savoir, la tâche stipulée enseignante, serait alors complétée et close. Mais survient le doute. Pourquoi Marcotte? Pour la lisibilité, sûrement. Pourquoi pas alors tel manuel qui reprend largement et plus systématiquement le propos du critique? Parce que la source vaut toujours mieux que la seconde main. Pourquoi alors ne pas simplement recommander aux étudiants de lire des romans? Parce qu'il faudrait choisir les romans. Et sur quelle base le faire, sinon sur la foi de cette critique qui en a fait un premier tri et que Gilles Marcotte a largement influencée?

Cette même question se pose aussi à propos de la lecture. Mais elle est vécue là indirectement. Tel lecteur sévère peut bien estimer que Gabrielle Roy – et ce n'est encore ici qu'un exemple – est trop imbue de bons sentiments quand il la lit *dans le texte*. Elle lui semble incarner un saint-éxupérisme anachronique, pétri de ce libéralisme catholique, bon enfant et petit lait. Cette sympathie universelle par laquelle la critique des années 1950 trouvait l'auteure manitobaine tant appréciable, cette sympathie peut se révéler irrecevable aux yeux de ce lecteur contemporain. Mais

tout cela est en quelque sorte sauvé par les essais de François Ricard : il fait aimer Gabrielle Roy, quasiment contre elle-même. Il y a, dans ce que développe Ricard, une rédemption inversée de la naïveté béate, une rédemption par le cynisme. La critique parvient à faire grouiller, derrière la bienveillance univoque de l'auteure, des entrelacs d'une conscience douloureuse du monde. Et même si on doute que les romans procèdent véritablement de cette lucidité, on l'accepte *dans l'essai* parce que, dans l'aventure critique, des impératifs esthétiques ont supplanté ceux de la vérité. Le même phénomène se reproduit avec André Belleau quand il accorde à Roger Lemelin une profondeur que le principal intéressé n'a jamais sans doute bien pu mesurer. Il est donc possible d'opérer une lecture critique qui transcende le texte littéraire. Il existe ainsi une méthode qui trouve inmanquablement à dire plus que le texte, une grille qui donne au chercheur d'or l'assurance d'en trouver partout. Et le jeune enseignant ne peut que se réjouir de cet outil et de son habile maniement, cela le reconforte, légitime sa pratique et surtout l'objet de cette pratique. Mais toujours le doute : comment cela est-il devenu possible de préférer la critique au roman? Par quelle perversion, en vient-on à rechercher les sas plus que l'or?

Ce questionnement hante alors le jeune enseignant jusque dans les colloques où se croisent et s'entrecroisent de semblables déviances. Il doit là, parfois, admettre son ignorance. Non, il n'a pas lu telle étude de Jacques Allard ni tel essai d'André Brochu à propos des romans d'André Langevin. Mais il pourrait aussi bien bluffer. Il devine d'ailleurs vaguement ce que ce dernier critique dit de Langevin par cette même faculté qui permet de déduire grossièrement le contenu d'un livre au seul

examen de sa bibliographie. Pendant ces exposés interminables, il lui arrive même de reconnaître que tel conférencier s'est largement inspiré de telle lecture de Brochu. L'orateur ne renvoie pourtant pas explicitement au critique, l'un n'a même jamais lu ce dont l'autre s'inspire, mais il perçoit, sous la lecture d'un tiers, une empreinte critique qu'il connaît bien. Le conférencier aura étudié chez Brochu, il en aura été influencé, il aura gommé la référence pour satisfaire au besoin de la fluidité orale. Qu'importe? Ce que constate l'auditeur dans le discours de son confrère, ce n'est d'ailleurs pas un texte, mais un style, une posture propre à André Brochu qui s'est détachée sur le fond de sa critique pour gagner une autonomie et courir d'un discours à l'autre. Quelle est cette trace et, surtout, par quelle faculté rapporte-t-on la trace à l'animal?

Finalement, le jeune enseignant doit convenir que ce qu'il pense lui-même du roman québécois s'exprime de façon à peine différente. Son discours est largement parcouru par ce qu'en a dit, plus de vingt ans avant lui, une critique littéraire qui, sans être exceptionnellement brillante – elle est la première à l'admettre – n'en constitue pas moins les premières balises du roman québécois. Ce n'est pas sans un pincement au cœur qu'il le constate. Mais comment, lui qui enseigne un peu l'histoire de la littérature, pourrait-il ignorer totalement l'histoire de sa pratique? La critique des années 1960 à 1980 a tracé le champ de son action, elle lui a donné un objet à étudier et à enseigner, aussi bien dire un travail : le roman québécois. sa contemporanéité. C'est un peu elle qui écrit son curriculum vitæ. Cette critique qui lui a été inculquée de façon diffuse par l'École se retrouve relayée plus diffuse dans son enseignement.

Elle reste cependant là indistinctement, au cœur du discours de celui qui s'est fait un métier de traquer ce type d'influence. Les questions que le jeune enseignant se pose sont donc les questions qui ont trait à son identité, ce sont des questions œdipiennes qui creusent l'origine de sa pensée critique et qui définissent sa modeste place dans le monde des lettres.

Mais il existe aussi des réponses qui, pour ne pas être particulièrement faciles, dirigent néanmoins les interrogations dans des catégories connues et balisées. On affirmera que ce sont là des *essais*, comme répondait André Belleau – et le redira d'ailleurs Gilles Marcotte – pour expliquer l'ascendant d'une critique comme celle de Lukacs sur celle d'un obscur disciple technicien¹. Ni la pertinence, ni la véracité du propos ne parviennent à suppléer à cette faculté de séduction qui opère en douce et conserve au chaud une interprétation. C'est là l'hypothèse esthétique. François Ricard et André Brochu ont écrit leur critique avec art et la qualité littéraire de leur essai se communique à un instinct brouillon du lecteur qui le garde parmi ses souvenirs érotisés. Cette mémoire esthétique est encore mal connue : elle est faite de sensibilité, de libido, de valeur littéraire. On suppose que c'est un charme identique, un peu mystérieux, qui opère dans le roman ou dans le poème. Mais cette insaisissable séduction ne se laisse pas réduire à des critères stylistiques.

¹ André Belleau, « Relire le jeune Lukacs », dans *Y a-t'il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984, p. 112-118 et Gilles Marcotte, « André Belleau, essayiste », dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 305-312.

On pourra également dire que les textes critiques cités plus haut sont *justes*. Ils donnent des textes littéraires une représentation qui les rapproche d'eux-mêmes et les révèle dans toute leur nudité. Gilles Marcotte et André Belleau ont énoncé ces révélations sur les romans et auraient donné leurs noms à ces découvertes, tout comme, dans une plus large mesure et dans un tout autre champ, Gauss, Boyle et Mariotte l'ont fait pour leurs théorèmes, lois et principes éponymes. Mais l'exactitude d'une lecture ne suffit pas à la caractériser à travers son auteur. Qui a inventé la route? À qui revient l'honneur d'avoir lancé la première pierre? Il aura fallu que leur critique soit *originale* et originale *contre* un préjugé ambiant. Cette hypothèse d'une vérité indigène demande préalablement un exil de l'œuvre hors d'elle-même. Bizarre condition pour bien lire que de le faire au milieu de mauvais lecteurs, mauvais lecteurs qui pourront, par ailleurs, reconnaître la bonne lecture. La reconnaissance de l'un passe alors par la méconnaissance des autres.

On fera d'ailleurs remarquer à celui qui soulèverait ces questions qu'il n'a pas mentionné Janet Paterson, Patricia Smart, qu'il n'a pas reconnu Marc Angenot, Régine Robin, Gérard Bessette, André Renaud et Réjean Robidoux². Les critiques évoqués plus haut sont des hommes, de cette « fière race canadienne-française » qui laboure son sillon et trace la voie; ils ont enseigné – et enseignent parfois encore –

² Au-delà de la période étudiée, la liste des auteurs à qui on reconnaît un apport considérable à la critique du roman québécois se prolonge avec Pierre Hébert ou André Vanasse, par exemple. Mais cette liste déborde aussi le cadre géographique connu jusqu'à 1980 : Ralph Sarkonak, Józef Kwaterko, Kenneth W. Meadwell. De sorte que la floraison critique des années 1980 se double d'une internationalisation de la pratique.

dans les grandes universités de la métropole. Pour qu'on les distingue, comme on le fait pour ceux-là, il faut d'abord que les critiques se soient eux-mêmes fait connaître et reconnaître. D'où l'importance pour eux de rayonner à partir d'un point central au champ littéraire et non dans la banlieue éloignée de la réflexion critique. D'où l'importance de travailler sur un corpus partagé, à l'aide de références théoriques partagées et non sur d'obscurs poètes, compréhensibles seulement à travers un appareil de notes hermétiques. Et il faut aussi faire attention de ne pas renverser les causes sur les conséquences. Les sujets critiques n'irradient pas de ce centre seulement parce qu'ils disent *bien et vrai*, ils disent aussi *bien et vrai* parce qu'ils parlent à partir du centre. Préalablement à la question qui se posait antérieurement : « Pourquoi Marcotte ? », il faut aussi interroger les structures qui rendent cette question possible. En somme, « Pourquoi cette question? »

Chacune de ces réponses n'est évidemment pas fautive en regard de ce qui a été soulevé plus haut. Mais il faut, dans une recherche sérieuse, donner corps à un problème autrement que par des interrogations élémentaires de jeune enseignant. On dira plutôt que ces textes critiques sont subjectifs, ou subjectivés par différentes caractéristiques : une subjectivité qui s'est inscrite dans le texte critique, une subjectivité qui s'est accolée au texte littéraire et qui repose au cœur du savoir, une subjectivité qui sature la signature de l'essai. La nouvelle question est maintenant de découvrir la façon dont les sujets se sont enchâssés dans cette relation critique. Comment ont-ils recouvert et enrobés les textes littéraires de leurs figures respectives?

Une dernière idée sourd enfin d'un court texte d'André Belleau : *Portrait du prof en jeune littératurologue* dans lequel se voient évidemment reflétées toutes ces angoisses existentielles. Le dernier segment de cet essai s'intitule *Ne cherchez pas le sujet*. Il s'agit en fait d'un aphorisme dont le titre résonne comme une sorte de dépit dans le bourdonnement confus des interrogations grommelées plus haut. Mais le texte dit un peu autre chose, et peut-être le dit-il involontairement dans le questionnement suivant : « On ne sait pas encore comment l'ébéniste est dans le meuble, l'ouvrier dans le produit, l'écrivain dans *son* livre³ ». On ne sait pas comment l'ébéniste est dans le meuble et surtout comment y est-il entré? Par quelle contorsion de l'esprit, l'un ou l'autre a-t-il pu s'enfermer dans son ouvrage? La question insoluble de Belleau se déplace dans cette image obsédante et claustrophobique de la subjectivité vécue comme une cage exigüe. Ce n'est plus *comment il y est?* qui importe, mais *comment l'en sortir?* Comment libérer l'artisan de ce meuble, et par conséquent délivrer le lecteur d'André Belleau de cette hantise d'ébéniste encastré?

*

L'objet de cette recherche se dessine donc dans le creux des différentes problématiques plus traditionnelles qui ont caractérisé l'étude de la critique, ce qu'on peut cerner brièvement par la négative. Il ne sera d'abord pas question d'une étude de l'*essai* comme genre qui supporte la textualité de la critique, bien que là se dessine une voie assez fréquentée. La raison est simple : dans l'essai, la subjectivité n'est pas

³ André Belleau, « Portrait du prof en jeune littératurologue (circa 1979, détails) », dans *op. cit.*, p. 109.

problématisée, elle est constitutive. C'est-à-dire qu'à même sa définition, on retrouve comme point focal l'idée que le texte émane d'une subjectivité qui l'exprime et s'y retrouve égale à elle-même : « le premier élément structurant de l'essai, nous dit Jean Marcel, est la présence dans la forme d'un JE sujet non métaphorique, fondateur et générateur d'un discours⁴ ». François Ricard insiste quant à lui sur le mode lyrique, qui en est la variante textuelle : « c'est-à-dire [par] la présence d'un JE qui y affirme sa propre et singulière subjectivité⁵ ». Un discours qui n'atteint pas à la subjectivité n'est pas un essai; il sera un discours idéologique, scientifique ou religieux, qu'importe. Mais un texte de critique littéraire qui n'atteint pas à la subjectivité reste un texte critique. Dans le champ qui lui est propre, il pourra parfois mieux fonctionner débarrassé du spectre de son auteur. L'essai – comme genre caractéristique d'une réussite subjective – est conséquemment le point d'arrivée et non le point de départ d'une recherche sur la constitution d'une critique subjectivée. Néanmoins, la question de l'essai habitera l'arrière-plan de ce travail, comme un point de fuite auquel on pourra peut-être suggérer un nouveau tracé. Le terme *essai critique* sera donc employé pour la simple économie verbale qui s'y rattache, mais il ne saurait ici désigner un genre et tous les présupposés théoriques qui y sont rattachés.

⁴ Jean Marcel. « Prolégomènes à une théorie de l'essai », dans *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 316.

⁵ François Ricard, « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977 : l'essai », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1978, p. 367.

Corollaire des considérations formelles et génériques de l'essai, la question d'un contenu de la subjectivité est, elle aussi, écartée. Ce n'est pas Brochu ou Marcotte en tant que personnes ou intimités qui importent ici. Le dévoilement d'une personnalité critique n'aidera pas à comprendre comment elle projette une subjectivité dans un texte. Et on peut même imaginer que les correspondances entre l'individu réel et le sujet de l'essai sont parfois bien ténues. Il ne s'agit alors pas d'étudier la formation des processus interprétatifs, d'explorer l'élaboration des herméneutiques ou l'incorporation des normativités. On n'essayera pas, non plus, de déconstruire les opérations de la critique québécoise. Outre ce qu'il y aurait de présomptueux dans une telle entreprise, c'est l'illusion de se mettre un peu au-dessus de la mêlée qui risque de contaminer l'analyse. Mais plus simplement, on ne peut aller au processus interprétatif sans passer préalablement par le processus *d'écriture de l'interprétation*. On ne connaît jamais la lecture du critique sans passer par son texte, par son cours ou, à la limite, par sa grimace qui est déjà un signe. Dans la perspective adoptée, interpréter n'est pas substituer une pensée à un signe, c'est substituer un signe à un autre signe. Et plutôt que d'analyser le fondement des processus sémiotiques, le présent travail entreprend de décrire la façon par laquelle ces processus se relie à une figure, à un sujet. Comment cesse-t-elle d'être une interprétation *du* roman pour devenir une interprétation *du* critique?

L'hypothèse de base sera que la subjectivité s'inscrit dans le texte critique sous deux formes simples et concurrentes : le désir et le pouvoir. L'essai nous dit un désir et il affirme un pouvoir. C'est ce que le lecteur demande d'emblée au critique :

« ce roman est-il désirable? Le désirez-vous? » Mais au terme de sa réponse, le lecteur réclame : « Qu'est-ce qui m'assure que votre désir soit fondé? » Le désir et le pouvoir se répondent alors comme les deux extrémités d'un discours : l'aval et l'amont de la critique. Entre les deux, une conjonction reste à découvrir, une conjonction qui offre une infinité de postures à considérer. Le désir, c'est l'élan primordial vers le littéraire, qu'il s'exprime nommément ou mimétiquement. C'est le bruissement du texte premier communiqué au texte second, la dimension littéraire de la critique qui s'agite, qui s'excite et excite le lecteur. Le désir fait alors figure de combustible, de libido, il donne au critique l'énergie nécessaire au travail. Le pouvoir, lui, c'est celui de l'interprétation et de la caution. C'est le pouvoir de l'institution qui autorise l'achèvement du texte, le pouvoir de stopper les significations qui se dérobent, de payer de son désir la légitimité du désir de l'autre. Plus concrètement : le pouvoir se perçoit dans la différence qui s'établit entre deux méthodes, deux discours, entre ceux du professeur et ceux de l'étudiant, entre le comité de lecture et le critique: entre l'éditeur et l'écrivain. En somme, le pouvoir reste cette parole qui peut mettre un terme à la parole de l'autre en statuant et en la statufiant. Mais le désir et le pouvoir se déplacent aussi, viennent investir les rapports qui débordent le littéraire et l'institution en tant que tels. Si ces relations désirantes et ces rapports de pouvoir ne semblent jamais représentés dans le texte, c'est parce que ces textes en sont les organes. Ils sont le désir et le pouvoir en acte. La conjonction à l'œuvre se révèle ainsi : le sujet aura besoin du pouvoir pour dire son désir et, en cela,

en viendra à désirer le pouvoir pour lui-même. Machine tautologique du mouvement perpétuel : pouvoir désirer et désirer le pouvoir.

Toute l'approche théorique de cette recherche se construit à partir de la volonté obstinée de sortir de cette même pétition de principe qui fait de la critique le discours sur la littérature et de la littérature l'objet de la critique. Un premier mouvement s'effectuera en aiguisant les outils d'analyse qui permettront de découper chirurgicalement dans les textes ce qui est imputable au texte littéraire, ce qui est conditionné par les besoins du savoir méthodique et ce qui répond aux déterminations institutionnelles. L'objectif sera ici l'authenticité de la parole critique, là où se dévoile la subjectivité, là où le critique devient égal à lui-même, dégagé des entraves qui bloquaient sa libre expression.

Première réponse possible, première partie du travail : le critique se révèle au lecteur quand il se révèle désirant, quand il reconnaît une valeur littéraire intrinsèque, immanente, au texte littéraire. Mais avant même de poser la question de l'immanence de la valeur dans le texte, celle-ci se trouve déjà minée. Qu'est-ce qui est précisément à désirer? Une forme? un contenu? un monde représenté? un texte représentant? Tout ce qu'on en peut dire, c'est ce que le critique en dit lui-même, dédoubler son discours, en reconstruire parallèlement l'objet. Une autre part de la réflexion sur l'expérience critique se fait alors en regard des approches méthodologiques (les plans et les devis de cette construction). Or l'éclatement des corps doctrinaires traditionnels a littéralement démultiplié le nombre des méthodes modernes au point où leur description aurait tendance à se confondre encore avec le texte critique et, par

contrecoup, avec la définition que celui-ci propose du texte littéraire. Il faudra inévitablement procéder à une simplification, ou plutôt à une archéologie comme la pratique Michel Charles, des approches critiques modernes. Il faudra surtout caractériser ces pratiques du second degré par des qualités d'écriture qui peuvent les garder vivantes par-delà la perte de leurs objets littéraires ou bibliques. Enfin ces méthodes, ces textes critiques sont tributaires d'une structure institutionnelle qui en trace les destins. La dimension économique et plus précisément capitaliste se dévoile quand on se met à considérer l'échange des discours, leur rétention et leur dépense. Dans une référence explicite à ce que Bourdieu nommait le marché des biens symboliques, on pourra préciser comment chacune des opérations textuelles de la critique s'accompagne en sourdine de luttes et d'alliances qui permettent au sujet de fonder sa parole comme juste et légitime.

D'une perspective à l'autre, de la littérature jusqu'à l'institution, il y a intégration, élargissement, incorporation. Le dernier de ces degrés est toujours l'objectivation du précédent et, suivant la métaphore verticale, sur un niveau supérieur en authenticité et en lucidité. Au terme de ces opérations, derrière le dernier acte d'intellection, il y aurait un sujet, LE sujet. Cela reste cependant un sujet du pouvoir, sujet transcendant l'ensemble des déterminations, mais dont le désir originel s'est considérablement amenuisé à travers les diffractions successives de tous ces degrés textuels. Ce sujet peut certes discourir librement, mais il ne lui reste plus de désir à dire, le texte littéraire étant complètement recouvert de commentaires, de formalisation théorique et d'enjeux institutionnels. On voulait donc, dans un premier

temps, aiguiser des outils pour élaguer le texte de ce qui était étranger à la pure subjectivité critique. Cette façon de faire produira des sections de textes plus fines encore que les instruments qui les ont découpées. Dans un second temps, on renonce à cet affûtage parce que, comme le psalmodie la chansonnette, la meule n'est pas mouillée et il y a un trou dans le sceau, qu'on ne pourra d'ailleurs pas boucher avec la paille, car celle-ci n'est pas coupée, la faux n'étant pas aiguisée puisque la meule n'est pas mouillée. Voilà à quel type de raisonnement nous convie toute tentative de saisir l'authenticité d'une parole critique. Le désir fuit et plutôt que se désoler du trou dans le sceau ou du manque de paille, on envisagera cette fuite et ce manque comme la dynamique essentielle qui constitue la machine critique. Le cycle tautologique (la littérature objet de la critique, la critique discours sur la littérature) ressurgit donc agrandi et dilaté, de sorte que l'on peut y respirer plus à l'aise.

C'est ce vers quoi se profile la deuxième partie de cette étude : le retour de l'objet littéraire comme radicale altérité dans la conscience critique. Le sujet, à l'apogée du contrôle de ses opérations critiques, voit le manque poindre dans sa parole et l'objet de son désir lui échapper alors qu'il le croyait nommé, fiché et fixé. La relation du sujet à l'objet, qui était impliquée dans la première partie, se dissout alors dans une circularité : un sujet désireux de s'extraire du champ des déterminations s'y trouve replongé par cette volonté même de s'en extraire. Il y a, dans cette répétitivité inlassable de l'acte critique, un motif qui se retrouve à tous les degrés. Le discours circule et il circule parce que des textes se répètent. Le sujet et l'objet (la conscience critique et le texte littéraire) apparaissent alors comme des

extrémités plus ou moins artificielles d'un mouvement qui les outrepassent allègrement. Cela étant, on ne pourra fonder une positivité à l'acte critique que dans la mesure où cette répétition s'affranchira de ce qui la retient à une identité première et aliénante : le roman comme assise du littéraire. Les fondements méthodologiques de l'examen de ce mouvement sont, sur ce point précis, issus des théories et des pratiques contemporaines de la psychanalyse. Pour celle-ci, la chose peut se motiver par le fait que les découvertes successives de l'inconscient représentent historiquement un retour du désir, un désir qui se recrée dans le creux des discours de pouvoir. Dans la critique deleuzienne par exemple, on retrouve la notion de répétition comme une dérive dans la différence pure : une répétition déchargée et libre qui traverse les corps, les relie, les « désorganise ». Il conviendra d'amener ces idées précises pour arriver aux généralités comme celles qui caractérisent la critique littéraire dite « post-moderne » : subversion des genres, spécularité, déconstruction, pastiche et, au premier plan, la disparition graduelle de la frontière entre le sujet et l'objet⁶.

On pressent toute l'ampleur de la démonstration théorique engagée pour soutenir le propos. Mais une chose permet tout de suite de relativiser la théorie et de remettre à sa place toute prétention de celle-ci à une vérité première ou dernière sur les textes. Le marché des théories modernes est aujourd'hui assez vaste que, pour peu que l'on soit au parfum de la chose, on puisse fonder n'importe quel pressentiment par une théorie blindée de références savantes. L'intuition veut-elle que le critique se

⁶ La définition est d'André Lamontagne. « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, 1998, p. 62.

dévoile davantage quand il exprime du roman ce qui y manque plutôt que ce qui y est? L'*objet a* de Jacques Lacan peut expliquer ce mécanisme. François Ricard traite-t-il longuement du départ de Gabrielle Roy de son Manitoba natal? On pourra apprécier cet exil par le concept de déterritorialisation emprunté à Gilles Deleuze. Même possibilité pour le Talmud, le fétiche, les répétitions compulsives. Il y a évidemment quelque chose d'apparence scolaire dans cette façon de fonder la légitimité de chaque approche par une simple analogie dans l'essai. Mais cela n'est peut-être qu'un retournement malin de l'inflation théorique au sens où la multiplication des discours généralisants les rend de plus en plus particuliers. Retournement malin ou retour au texte. Car si chaque essai peut être abordé avec une théorie particularisée, aussi bien dire qu'il n'en est aucune qui ait valeur d'explication générale. Ce sont les textes qui génèrent singulièrement leur commentaire.

*

Cela nous ramène donc aux essais critiques eux-mêmes où se rencontre la difficulté habituelle de constituer et de justifier le corpus retenu sur la seule base des données préalables à l'analyse. Cet embarras se complique ici d'un écueil supplémentaire, à savoir la question de la mise en recueil de textes épars. François Ricard mentionnait en 1977 que le fait de rassembler sous une même couverture des textes le plus souvent éparpillés dans les revues donnait aux essais une nouvelle lisibilité et les éclairait les uns à la lumière des autres⁷. Ricard se devait cependant

⁷ François Ricard, *op. cit.*, p. 369-371.

d'ajouter que cela créait aussi une distorsion dans l'établissement des textes, à savoir que leur datation se gommait dans la mesure où se creusait un écart entre la première parution (sous forme d'article) et celle du recueil. À ce premier écueil de la temporisation, on pourrait aussi en rajouter un second qui ira grandissant dans la mesure où la médiation institutionnelle se fait sentir de façon de plus en plus aiguë. Il s'agit du décalage entre l'écriture et la première publication. Pour la mise en recueil, on peut considérer qu'un même texte est alors signé deux ou même trois fois par le critique et alors d'autant plus assumé par une subjectivité. La (pseudo) spontanéité est ici toute réfrénée par le circuit des révisions et des comités de lectures. Cette indétermination crée un flottement inévitable dans les dates.

On conserve néanmoins celles de 1960 et 1980 pour ce qu'elles ont de symbolique sur le plan historique et sociologique : le début de la révolution tranquille et l'échec du premier référendum. Mais ces dates ont surtout un écho dans le corpus. Les premières correspondent aux débuts d'une critique professionnelle et les dernières à une étape importante de son achèvement. En 1958, Gilles Marcotte publie « Brève histoire du roman canadien-français »; en 1963, « L'expérience du vertige dans le roman canadien-français ». En 1961, le très jeune André Brochu publiait une série d'articles à propos de Gérard Bessette. Or il est clair qu'à l'époque, ce qui résonne dans les titres de Marcotte c'est « roman canadien-français » et dans ceux de Brochu « Gérard Bessette », là est l'intérêt, là se motive leur travail. À l'autre bout de la période étudiée, en 1980, ces deux critiques publient conjointement *La littérature et le reste*. De quoi traite l'ouvrage? De la littérature et du reste. Mais encore?

L'intérêt s'est complètement déplacé : il n'est plus dans la littérature – pas plus que dans le reste –, mais dans le fait que ce livre est le produit de deux subjectivités : celles de Gilles Marcotte et d'André Brochu. Il y a donc, entre ces années, quelque chose qui a changé et qui s'est retourné bout pour bout. Les critiques sont devenus des écrivains à part entière, ils ont acquis une notoriété qui permet à elle seule de fonder toute une entreprise critique. 1980 reste l'année où Belleau publie *Le romancier fictif* et où François Ricard écrit les premiers essais qui paraîtront dans *La littérature contre elle-même*. Plus encore, on pourrait dire que la littérature et la critique québécoise se sont, au cours de cette période, institutionnalisées à un rythme effréné : les naissances des départements, des revues, des colloques sont là pour en témoigner. Plus encore, la majorité des essais de cette période étudiés ici font l'objet de réédition : *Une littérature qui se fait* (1963, 1968 et 1994); *Le roman à l'imparfait* (1976, 1989); *Le romancier fictif* (1980, 1999); *Y'a-t-il un intellectuel dans la salle* (1984) révisé sous le titre *Surprendre les voix* (1986); *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy* (1975, 2001)⁸. Bref, comme pour la question des théories, on ne manque pas de balises quand on les cherche effectivement.

Cela importe d'ailleurs moins qu'il sera question de la critique québécoise du roman québécois et de la critique québécoise de cette critique québécoise. Le roman

⁸ Dans le présent travail, le choix éditorial a été de renvoyer aux dernières éditions parues à ce jour puisque la plupart des textes non réédités ne sont plus disponibles. Une seule exception : le remaniement opéré sur les recueils d'André Belleau. *Y'a-t-il un intellectuel dans la salle?* et *Surprendre les voix*, force à choisir le premier, dont la publication est plus proche de la période étudiée. Une dernière entorse aux principes éditoriaux aura été, plutôt que d'alourdir le texte cité, de corriger certaines coquilles grammaticales, plus particulièrement dans *L'instance critique* d'André Brochu.

et, plus globalement, les genres narratifs ont cet avantage d'offrir un point d'appui assez solide pour asseoir une comparaison entre les textes critiques. Voilà le plus petit, sinon le plus certain, dénominateur commun entre Marcotte, Belleau, Brochu et Ricard : ils sont des critiques du roman avant d'être des critiques notoires. Cela s'explique d'au moins deux façons. La popularité grandissante du genre, au cours de la période étudiée, impose le roman tant auprès du grand public que des lecteurs spécialisés. De plus la textualité propre de la prose romanesque offre une certaine continuité avec celle de l'essai, contrairement à la poésie ou au théâtre. Critique québécoise du roman québécois, donc. Le libellé du corpus garde néanmoins quelque chose de très familial, de quasi-incestueux même, mais cette familiarité du corpus a l'avantage de dégager l'analyse de cet impératif français qui commande de ne traiter que de textes admirables et consacrés dont il reste encore à signaler la singularité à partir d'une notoriété acquise. C'est-à-dire qu'on peut englober dans une même perspective les différents essais qui sont représentatifs de « l'esprit de la famille ». Car parmi l'ensemble des textes étudiés, il est clair que tous n'ont pas, tout comme les romans de l'époque, une égale valeur esthétique ou sapientielle. Entre *L'art de Félix-Antoine Savard dans Menaud*, maître-draveur de François Ricard et son *Gabrielle Roy*, il y a le fossé qui sépare la thèse de maîtrise, brillante certes, du véritable essai critique. Les premiers articles de Brochu publiés en 1961 ne sont en rien comparables aux lettres échangées avec Gilles Marcotte vingt ans plus tard. Pourtant on se doit de conserver la majeure partie de cette production de la première période comme une toile de fond. C'est donc par ces essais, comme *L'art de Félix-*

*Antoine Savard*⁹ ou ceux qui forment *L'instance critique*¹⁰ et *Une littérature qui se fait*¹¹ que se constitue cette critique des années 1960 et du début des années 1970. Sans rien enlever à leur singularité, on peut considérer cette pratique comme une série assez homogène qui cherche à fixer l'identité de la littérature québécoise et de ses textes. Et sur ce fond se détachent encore quelques textes qui poursuivent une quête de lucidité et d'authenticité. On s'attardera alors à ceux qui tentent de dire le plus précisément possible la vérité de l'acte critique québécois. Notons que cette volonté se perpétue bien au-delà de la période désignée et paraît cesser vers les années 1980, mais sans l'enthousiasme qui l'avait soulevée jadis.

La seconde décennie identifiée a produit des essais plus fortement subjectivés et des textes plus substantiels et plus amples. C'est d'ailleurs largement pour ceux-là que certains critiques jouissent de leur prestige actuel. Il s'agit, chronologiquement, de *l'Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*¹² de François Ricard, du *Roman à l'imparfait*¹³ de Gilles Marcotte, du *Romancier fictif*¹⁴ d'André Belleau et de *La*

⁹ François Ricard. *L'art de Félix-Antoine Savard dans Menaud maître-draveur*. Montréal. Fides. 1972.

¹⁰ André Brochu. *L'instance critique*. Montréal. Leméac. 1974.

¹¹ Gilles Marcotte. *Une littérature qui se fait*. Montréal. Bibliothèque québécoise. 1994. D'abord publié chez HMH en 1962.

¹² François Ricard. *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*. Québec. Nota bene. coll. « Visées critiques », 2001. D'abord publié sous le titre de *Gabrielle Roy*. Montréal. Fides. coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1975.

¹³ Gilles Marcotte. *Le roman à l'imparfait : la révolution tranquille du roman québécois*. Montréal. L'Hexagone. coll. « Typo », 1989. D'abord paru sous le titre *Le roman à l'imparfait : essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*. Montréal. Éditions La Presse. 1976.

¹⁴ André Belleau. *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Québec. Nota bene. coll. « Visées critiques », 1999. D'abord paru à Montréal. Presses de l'Université du Québec. 1980.

*littérature et le reste*¹⁵ d'André Brochu et Gilles Marcotte. Les essais d'André Belleau recueillis dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle*¹⁶ et dans *Surprendre les voix*¹⁷ offrent quant à eux la particularité d'appartenir aux deux époques tout en étant relativement brefs. De quelque façon qu'on aborde ses courts écrits, ils repoussent toute homogénéisation. Tous ces textes, longs ou courts, méritent d'être analysés dans leur spécificité parce qu'ils représentent, chacun à leur manière, les modalités de l'essai qui s'est détaché de la charge archéologique accordée auparavant au roman. C'est-à-dire que chacun de ces essais a pu se déployer comme une surface pleine et devenir un ersatz du roman, un texte parcouru par le désir et traversé par l'écriture avant que ne se referme l'aventure subjective de la critique.

¹⁵ André Brochu et Gilles Marcotte. *La littérature et le reste*. Montréal, Quinze, coll. « Prose exacte », 1980.

¹⁶ André Belleau. *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984.

¹⁷ André Belleau. *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986.

I. Stratifications dans l'essai critique

I.a La littérarité comme premier degré

Est-il besoin de mentionner que la littérature a créé au cours des siècles la possibilité de recueillir et de susciter tous les désirs? Désir de l'amour lyrique ou physique transposé dans le poème, désir de gloire dans le roman, désir de gloire par le roman. Désirs de libérations, révolutionnaires, politiques ou intimes. Désirs pervers et narcissiques, désirs flottants, instables et fugaces. Mais surtout désir de la littérature comme objet. Désir du texte littéraire, désir de sa spécificité désirante. En somme : littérature, objet de désir.

Littérature, objet de désir. Peut-on vraiment aujourd'hui apprécier le gigantisme de ces trois termes à l'aune d'un discours critique? De quel instrument intellectuel dispose-t-on pour évaluer trois concepts qui sont la mesure même de la Modernité, ce par quoi elle se construisait et se contestait en même temps? On imagine à peine caractériser l'idée de « la littérature » par une nomenclature, l'extension du concept étant perpétuellement sous révision. Du côté de la compréhension, la post-théorie aura au moins montré les faillites des poétiques modernes à totaliser cette expérience du discours par le discours. On peut alors croire déplacer la question de la littérature sur un autre plan en affirmant, à la suite de Roland Barthes ou de Gilles Marcotte, que « la littérature, c'est ce qui s'enseigne ». La littérature devient ainsi l'objet de l'enseignement, l'objet d'un discours second, l'objet de la critique littéraire. On retourne ainsi la question contre elle-même, comme elle ne se pose à vrai dire que dans l'espace de l'enseignement. On retourne et on

dédouble, car la tâche est maintenant de décrire ce qu'est la critique et son objet. Là encore qu'est-ce qu'un objet pour la critique? Ce dont elle parle, assurément, son thème, sa topique; ce sur quoi porte son travail ou ce qui en résulte : langage-objet ou métalangage. Objets de la réflexion, du discours et surtout du désir.

Arrive enfin cette question du désir, immense et exorbitante, qu'on caractérisera ainsi pour fermer la boucle : l'objet du désir du critique, c'est la littérature. Mais la tautologie n'est pas hermétiquement close. Il y a une fuite. Plus modestement, on dira que la question du désir permet de *dramatiser* l'écriture critique. Non pas que le *désir* engage à plus d'éclats théâtraux que le *savoir* littéraire, ordonné et rassis, mais il inscrit clairement l'essai dans le registre fictionnel d'une écriture qui n'a pas à justifier une validité à l'extérieur d'elle-même. C'est-à-dire que le désir ne renvoie plus à un référent, il se fond dans la fibre du texte critique et se trame dans son discours.

Il y a au moins deux raisons à cela : d'une part le sens commun de nos sociétés modernes institue le désir comme souveraineté absolue qui n'a d'autre justification qu'en lui-même. Le désir, c'est l'utopie d'une liberté s'affranchissant de tous les pouvoirs jusqu'à ce qu'elle devienne elle-même tyrannique. Et encore là, personne n'ira nier le désir, tout au plus peut-on le condamner à la perversion ou aux déviations, à la clinique ou à la prison. D'autre part, et plus sérieusement, on reconnaîtra que la valeur de la critique reste presque toujours parasitaire de la valeur du texte littéraire. En tant que texte, la critique n'a de véritable motivation qu'à partir de là. On comprend alors que le désir détermine en grande partie l'économie du texte

critique, en ce qu'il définit le premier mouvement de sa valeur : « Je désire le texte littéraire, car le texte littéraire est désirable, donc mon texte critique est, lui aussi, désirable ». Et inversement : « Mon texte critique, ainsi désiré, implique mon désir du texte littéraire ». Mais ce désir là, qui peut vraiment exiger, et corollairement vérifier, son authenticité? Avatar minimal du désir mimétique qu'a décrit René Girard, désirer, c'est aussi faire désirer. Faire désirer, c'est aussi *se* faire désirer. Le désir et son expression, fussent-ils feints, forcés ou déniés, se confondent en ce qu'ils évoluent avant tout dans une dimension irréductiblement fictionnelle.

I.a.1 Du texte littéraire à la littérarité du texte

Une première dramatisation du désir critique, première manifestation qui vient à l'esprit, serait sa simple affirmation directe et littérale : « j'aime ce texte; ce roman est bon; j'ai apprécié cet essai; j'ai joui de ce poème ». Et peut-être qu'au fond de tout engagement critique se trouve ce bruissement sourd qui ne peut arriver au discours qu'au prix d'un silence ultérieur : c'est le commentaire primesautier fait aux amis pendant un repas, c'est la pensée qui naît en tournant une page, c'est le regard qui s'arrête sur un livre particulier dans la bibliothèque. Il ne reste alors plus que le texte nu, à découvrir, à dévoiler et la meilleure caractérisation de ce désir, sa meilleure description, demeure le texte littéraire, lui-même. Cet élan comme mouvement muet, degré zéro d'une critique, à peine textualisé reste, de fait, ce que Thibaudet décrivait

comme la rumeur spontanée, la critique parlée d'un public lecteur¹. Plus directement, c'est le geste même de la lecture qui *exprime* le mieux ce premier désir. Les corps lisant l'attestent, notamment la ruée à la librairie ou l'énergie physique déployée dans la quête du livre.

Du côté du texte critique, on pourrait trouver positivement dans les formes consacrées de la valorisation littéraire, l'affirmation analogue de ce désir du texte littéraire qui reste au stade du frémissement. Puis, suivant les nécessités de l'expressivité, la puissance du sentiment se mesurerait à la surenchère des expressions mélioratives. On arrive ainsi rapidement à une norme où le superlatif règne : « chef d'œuvre marquant », « grand classique », « tournant de la littérature québécoise », « roman capital », « recueil *incontournable* de l'histoire de la poésie », etc. De toute évidence, l'expression d'un désir par la « valeur littéraire » s'épuise de sa propre enflure. Il ne reste ici que les termes chenus et délavés par la mécanique des exercices scolaires, en aucun cas portés par une libido qui s'affirme au-delà de la prescription institutionnelle. Cela soulève donc un premier dilemme, à savoir que plus le désir du texte est « exprimé » par une valorisation explicite, moins ce désir apparaît relever d'un sujet et en révéler les caractères distinctifs. Il renvoie plutôt à une certaine convention scolaire, journalistique ou éditoriale où le naturel et l'affectation se confondent dans la même vanité. Du reste, le corpus étudié ne présente, à peu d'exceptions près, aucune de ces valorisations littéraires tonitruantes, pas même chez

¹ Albert Thibaudet, « Les trois critiques », dans *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 125-144.

Brochu, malgré son but avoué d'une vaste reconnaissance de la littérature québécoise, non plus que chez Belleau qui affirme ailleurs une volonté de valoriser le genre de l'essai. Tout se passe, quand on en vient aux textes critiques eux-mêmes jugés désirables, comme si leur propre désir était passé sous silence, inscrit en filigrane plutôt qu'exprimé nommément. Comme si un interdit, celui de la valorisation directe, rendait inconvenante toute dépense en ce sens de l'écriture critique.

Le paradoxe se révèle en fait un faux dilemme, car l'essentiel de cette fracture entre le désir et la parole peut se résoudre dans la distinction qu'opère Michel Charles entre deux pratiques critiques : la mondaine et la professionnelle². Les adjectifs font sourciller évidemment, tant le premier est marqué péjorativement que le second s'oppose avec arrogance à un amateurisme naïf. Mais par-delà les connotations, on justifie la « mondanité » en la cueillant un peu plus près de la racine, où elle s'oppose au religieux. Quant à l'autre adjectif, il faudrait simplement ajouter que son principal prétexte est la rémunération qui découle d'une pratique de la critique professionnelle. Quoi qu'il en soit, on définira ultérieurement les modes d'écriture de ces deux critiques respectives et les enjeux qu'elles soulèvent. Pour l'instant, on doit surtout constater à la suite de Michel Charles qu'elles portent sur deux objets distincts. Crûment, il y a : le *texte littéraire* et la *littérarité du texte*. La distinction est tout sauf byzantine puisque l'essentiel de l'activité critique, de son apprentissage, consiste dans le passage de l'un à l'autre.

² Michel Charles, *L'arbre et la source*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985, p. 79-90.

La critique mondaine garde pour objet le texte littéraire, le texte comme un indéterminé et comme une totalité indifférenciée. Elle se tient au plus près de cette impossible lecture réelle, qui reste non pas « le programme de lecture inscrit dans le texte, mais le processus de la lecture même³ ». On retrouve des variantes de cette mondanité dans la paraphrase intégrale du néophyte qui *parle du* texte littéraire, ici dans son sens le plus strict et aussi le plus naïf. Ou mieux, dans la citation qui fait figurer le littéraire sans médiation, dans l'anthologie sans le commentaire, dans la récitation psalmodiée ou déclamée. Cet objet compact et dense qu'est le texte littéraire n'est ainsi jamais séparé lui-même, il se confond avec le texte critique qui l'exprime. L'incipit de *Bonheur d'occasion*, « À cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme⁴ », signifie ainsi que, à cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme. Le signifiant décalque le signifié, la venue du jeune homme est indissolublement liée aux mots qui l'expriment. Là peut évidemment se dire le désir du texte parce que l'objet est donné comme une révélation jamais problématisée. Le texte garde encore cette solidité où le sujet peut projeter son désir comme une pure dépense.

La question de l'objet dans la seconde critique est forcément plus complexe. Si le texte littéraire était un objet *donné* à la critique mondaine, l'objet de la pratique professionnelle est *élaboré* à même ces matériaux qu'on peut tirer du texte littéraire : les circonstances de sa production (biographie de l'auteur, contexte social), ses

³ *Ibid.* p. 83.

⁴ Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, 1977, p. 11.

dispositifs narratifs, sa thématique, etc. Tzvetan Todorov le dit clairement : « ce qui caractérise une école critique n'est jamais une méthode (cela est une fiction destinée à attirer des disciples), c'est la manière de construire l'objet d'études⁵ ». La littéarité du texte étant construite, l'objet de la lecture devient l'objet d'un savoir, on peut en expliquer la construction, la reproduire, comme on répète l'expérience scientifique pour en assurer la validité. Tous les lecteurs professionnels auront alors compris et pourront reproduire cette part de littéarité attribuée, par exemple, à l'incipit de *Bonheur d'occasion* en indiquant que « le premier chapitre débute par l'accès immédiat à l'action romanesque ». Comme objet de savoir, cette phrase acquiert une existence indépendante, elle circule détachée de la lecture du roman de Gabrielle Roy et du texte critique de François Ricard. Si le texte littéraire dans toute sa souveraineté peut bien se passer de la relation d'un lecteur à cette littéarité construite, le texte critique lui, par contre, en a impérieusement besoin.

I.a.2 De la littéarité au savoir littéraire

Le deuxième acte de la dramatisation du désir critique se joue dans la construction de son objet. En passant à la critique professionnelle, le sujet déplaçait le désir du texte littéraire vers celui de la littéarité du texte, seul objet véritable qui puisse être perçu, dit et transmis dans le champ du savoir. Ce changement de registre permet de faire bon ménage des critiques dites négatives, constats d'échec ou demi-

⁵ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, Paris. Seuil, coll. « Poétique », 1984, p. 34.

succès des textes littéraires. Ceux-ci sont toujours formulés, dans une perspective professionnelle s'entend, en regard de l'affirmation d'une littéarité, une littéarité qu'ils ratent évidemment. Ce déplacement nous permet également de lire les discours dits théoriques comme des discours désirants, excluant du coup le stéréotype de la pure neutralité scientifique. En somme, la littéarité n'a pas de face négative, c'est une pure valeur positive, l'objet désiré par excellence.

Cet objet de la critique professionnelle, pour construit qu'il soit, n'est donc jamais qu'une dimension partialisée d'un texte littéraire que la critique aura fissionné – ce qui est le propre de l'analyse – au gré des savoirs contemporains : genre, histoire, sociologie, psychanalyse, stylistique et autres. Il s'agit là des grandes catégories du savoir littéraire, qui elles-mêmes se subdivisent et se re-subdivisent. Si celles-ci tendent vers une multiplication toujours plus poussée, une première tentative de rassembler les savoirs critiques québécois autour de pôles précis a néanmoins été l'objet d'un travail du groupe de recherche DULIQ⁶, et plus généralement du CRELIQ⁷ :

La critique met, en effet, en place des figures d'intelligibilité conférant à l'objet du discours un statut d'objet du savoir. Ces figures constituent des schèmes nécessairement limitatifs, qui permettent d'aborder l'objet (un

⁶ Acronyme de Détermination universitaire de la littérature québécoise.

⁷ Acronyme de Centre de recherche en littérature québécoise. Pour plus de détails sur ce protocole de recherche, voir Joseph Melançon, « Postulats, objectifs, documentation, méthodologie », dans Joseph Melançon, édité. *Le discours de l'Université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit Blanche, 1996, p. 21-43 et Joseph Melançon, « Une méthodologie d'analyse du discours critique », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon, [édité.], *La recherche littéraire*, Montréal, XYZ, 1998, p. 143-153.

ouvrage particulier, l'œuvre d'un écrivain, une question d'histoire littéraire, etc.) et le rendre intelligible, donc transmissible⁸.

Les figures d'intelligibilité retenues dans cette optique par Robert Dion pour analyser, par exemple, les textes d'André Brochu sont : la textualité, le contexte, l'intertexte, la langue et le genre littéraire. Elles sont ensuite relayées par des figures de jugement, de raisonnement et ainsi de suite. Ce type d'analyse permet donc de déconstruire l'appareil critique et de fournir une description assez nette de l'état de la littérature telle que construite dans un essai critique particulier. Il serait donc vain de redoubler ce travail puisqu'on vise ici l'action générale de la critique (son désir) plus que le résultat de cette action, qui demeure un savoir sur la littérature. Par ailleurs, cette catégorisation critique devient opérationnelle pour la comparaison en autant que son point d'appui reste assez stable d'un critique à l'autre, ou même d'un essai à l'autre. Mais on devine que ce n'est pas que le « contexte » qui varie de Marcotte à Belleau, c'est aussi l'idée même de contexte. On peut compenser cette dispersion en assoyant solidement les concepts dans un texte tiers (celui de Joseph Melançon ou de Robert Dion, par exemple). On redouble ainsi, dans le champ critique, le déplacement qu'on avait constaté dans le passage du texte littéraire à la littérature du texte.

On peut alors essayer de s'appuyer sur des définitions énoncées par la critique, c'est-à-dire retourner les textes critiques dans une dimension où les ont eux-mêmes approfondis les essayistes. Or, rien n'est moins sûr qu'il existe une

⁸ Robert Dion, « Les stratégies cognitives dans *L'instance critique* d'André Brochu », *Protée*, hiver 1993, p. 103.

concordance entre les vues théoriques des essayistes. On s'en convaincra en évoquant brièvement la distinction traditionnelle de la forme et du contenu. Elle peut être reprise assez explicitement par ces critiques, mais il s'agit de notions qui ne sont jamais expliquées même quand elles sont invoquées. Leur compréhension reste surtout instinctuelle et subordonnée à leur instrumentalité critique. La forme deviendra tantôt propre au genre, comme chez Ricard analysant la prose de M^{gr} Félix-Antoine Savard, tantôt trans-générique comme les thèmes du cercle et de la droite dans l'approche thématique d'André Brochu. La forme, et l'idée même de forme, est donc construite à chacun des essais et ne saurait être épinglée comme un concept stable de façon définitive. La notion de contenu subit corollairement le même sort. Quand ils affirment que le contenu du texte littéraire est existentiel ou anti-social, Brochu ou Belleau s'empressent d'expliquer ce qu'ils entendent par existence⁹ ou société¹⁰, mais taisent l'idée même de contenu, comme si elle allait de soi.

L'indétermination des valeurs de forme et de contenu appelle toutefois un autre paradigme qui traverse, on dirait même obsède depuis le tout début, toute la réflexion critique québécoise de cette période. On l'évoque parce qu'il aura des résonances profondes dans l'analyse des essais et deviendra capital dans la description du désir. Il s'agit de la question de la transitivité – et inversement de l'intransitivité – du texte littéraire, et plus spécifiquement du roman. C'est-à-dire sa

⁹ André Brochu, « La technique romanesque dans *Angéline de Montbrun* », dans *L'instance...*, op. cit., p. 112.

¹⁰ André Belleau, « Conditions d'une sociocritique », dans *Y a-t-il un intellectuel*, op. cit., p. 102.

capacité à signifier hors de lui-même et de rendre compte du monde dans lequel il a été produit. Comme cette distinction n'est jamais posée en ces termes dans les textes critiques à l'étude, il faudra l'appuyer ailleurs. À cet effet, Tzvetan Todorov aura dégagé la question des débats intellectuels liés aux caprices de l'actualité pour montrer ce qu'ont d'irréductibles et de pourtant nécessairement dialogiques ces deux positions en regard du texte littéraire.

Pour Todorov, la définition intransitive du texte trouve sa première expression chez les Romantiques allemands et sera reprise, reformulée, par les Écoles symbolistes, surréalistes, et autres, qui caractérisent leur pratique par une gratuité totale¹¹ de l'acte littéraire. Le texte littéraire reste sa propre fin et ne saurait être motivé par une autre volonté que celle du Beau. Mais poser ainsi que le texte littéraire est immanent à lui-même amène les théoriciens à l'opposer à l'*autre* langage, le langage utilitaire, celui qui est transcendé par sa signification, celui qui s'accomplit et s'épuise dans la communication dite courante. Cela ne veut pourtant pas dire que le texte littéraire soit dépourvu de fonction référentielle, mais celle-ci devient en quelque sorte non pertinente, surnuméraire dans l'économie du désir critique. Todorov traduit ainsi cette définition que les formalistes russes proposent du texte littéraire :

[...] le langage poétique réalise sa fonction autotélique (c'est-à-dire l'absence de toute fonction externe) en étant plus systématique que le

¹¹ Pierre Bourdieu aura montré que cette gratuité procédait d'une logique tout aussi marchande où le pouvoir symbolique remplaçait le monétaire : Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

langage pratique, ou quotidien. L'œuvre poétique est un discours sur-structuré, où tout se tient : c'est grâce à cela que nous le percevons en lui-même, plutôt qu'il ne renvoie ailleurs¹².

La littéranité du texte doit, dès lors, se trouver dans ce que Todorov nomme sa *matérialité*, rejoignant par là cette question de la forme. L'objet du désir y est suspendu quelque part et il suffit de scruter le système de l'œuvre, sa sur-structuration, pour en extraire une configuration, objet du désir critique, et affirmer : « Voilà ce qui fait la valeur du texte ».

À l'inverse, une définition transitive du texte littéraire prétend que sa littéranité réside, en tout ou en partie, au-delà de sa matérialité. Ce texte transcende alors sa propre objectivité pour désigner le monde; son référent excède son contexte de production et lui succède, en quelque sorte. Ne s'opposant aux discours communs par aucune caractéristique immanente, le discours littéraire tire sa valeur d'une capacité à nommer le réel, à le dire là où les autres n'y font entendre que le bruit de l'idéologie ou la futilité des palabres. La grande audace de l'ouvrage de Todorov reste d'avoir réintégré, dans cette question technique, ce concept excessif de *vérité* pour désigner la finalité du texte transitif, vérité à entendre bien sûr comme « vérité humaine générale, la justice et la sagesse¹³ ». Cette vérité du texte littéraire le rend désirable, c'est une littéranité qui est sise dans le monde autant que dans le texte.

La conclusion à laquelle arrive Todorov au terme d'une réflexion qui se veut « un roman d'apprentissage » est la nécessité de maintenir le texte littéraire autant

¹² Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 21.

¹³ *Ibid.* p. 13.

dans ses états transitifs qu'intransitifs. La critique qui procéderait d'un tel postulat serait essentiellement selon ses termes « dialogique », au sens où elle discourrait non des œuvres, mais *avec* les œuvres¹⁴. La voix du critique et la voix de l'auteur se faisant entendre également : « Ces différentes intégrations ne s'excluent pas mutuellement, mais s'emboîtent l'une dans l'autre, ou se recourent, ou se complètent¹⁵ ». Ce que propose le théoricien après avoir pris acte des théories formaliste, sartrienne et barthésienne, c'est qu'elles procèdent déjà, malgré toutes les apparences, en partie de ce dialogisme. En fin de compte, aucune critique ne peut faire abstraction de la matérialité ou de la référentialité du texte.

Ce qu'il faudrait surtout retenir, au-delà de la distinction de l'immanence et de la transcendance, c'est que la littéarité se construit à même un double mouvement : d'abord par une décomposition du texte littéraire dans des catégories générales d'analyse, puis par une reconstitution particulière d'un objet du savoir. La littéarité en tant qu'objet du désir critique est nécessairement composite, synthétique, quels qu'aient été les matériaux à sa base : textualité ou contextualité, genre ou histoire, forme ou contenu, transitivité ou intransitivité. Mais l'élaboration de cet objet de synthèse ne s'effectue pas ailleurs que dans l'essai critique.

¹⁴ L'idée d'une critique comme dialogue entre l'œuvre et le sujet, l'écrivain et le critique, reste largement admise et s'impose même comme un modèle général difficilement contestable. Cependant, cette idée devient dans le cadre de la présente recherche véritablement seconde, au sens où elle viendrait après, parce qu'elle suppose au départ deux subjectivités constituées et authentiques qui entrent en relation. On se situerait donc ici non pas avant la relation mais avant la subjectivité.

¹⁵ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 186.

I.b La critique comme deuxième degré

Le texte littéraire, en étant relayé par la littérarité du texte, acquiert cette objectivité qui lui permet d'être opérationnel dans un discours critique. En conséquence, le mouvement initial et désordonné du désir est, lui aussi, relayé par l'acquisition d'un savoir qui l'assigne et le fixe dans ses états et empires. C'est donc à ce point précis, qui fait basculer l'un dans l'autre, qu'il faut maintenant s'attarder. C'est-à-dire qu'on cherchera à comprendre comment le travail critique transmue ce texte premier (littéraire ou mondain) en texte second (critique et professionnel) un peu à l'instar d'une matière première qui subit sa transformation secondaire.

Il conviendrait évidemment de décrire les « méthodes de recherche », les « grilles d'analyse » ou les « champs d'investigation », selon les termes habituels par lesquels on désigne tout procédé de lecture codifié en vue d'obtenir des résultats précis. Mais ce type de procédé n'est jamais décrit pour lui-même, il est constamment rabattu sur son produit, sur le premier degré, par diverses opérations qui définissent son axiomatique, c'est-à-dire l'ensemble des propositions antérieures au processus critique. Quand, à propos des méthodologie de recherche, on affirme laconiquement : « on ne trouve que ce qu'on cherche », on souligne à juste titre cette dimension axiomatique sur laquelle repose toute notion de méthode.

Pour véritablement passer au second degré, il faut plutôt s'intéresser à ce qui fait la particularité du travail critique : son écriture. C'est en la tendant à l'extrême, en l'étirant dans ces proportions impossibles où elle devient diaphane, que cette écriture

seconde se révélera à travers un jeu savant de variations et de répétitions. Mais le jeu n'est jamais complètement accompli de façon désintéressée. Car bien que secondaire, l'écriture critique garde vive la nostalgie d'une primarité qui assurait à son langage une relative sérénité. C'est cette tentation de la mondanité comme paradis perdu qui hante la critique professionnelle.

I.b.1 Les méthodes : axiomatique et écriture

La question des méthodes est aujourd'hui centrale à toute étude de la critique. C'est la façon la plus certaine d'aborder les textes critiques par-delà leurs diversités et leurs particularités. Ainsi, il se développe toute une cartographie des approches méthodologiques, au sein même des facultés de lettres, puis des groupes de recherche, qui divise le champ littéraire et rassemble les discours de second degré dans des grandes familles idéologiques, lesquelles recouvrent enfin l'ensemble des savoirs littéraires¹⁶.

Cependant les approches critiques, telles que nous les connaissons aujourd'hui, se caractérisent avant tout à travers leur objet : le texte littéraire ou plutôt sa contrepartie sapientielle, la littérarité. Elles postulent les différentes caractéristiques du texte premier : ce dont il parle, sa construction, les liens qu'il entretient ou non avec le monde. L'ensemble de ces postulats et leur dérivation

¹⁶ Frances Fortier a répertorié les cours offerts de 1970 à 1984 dans sept universités québécoises sous 14 rubriques méthodologiques : (sociologique, psychocritique, comparatiste, textologiques, etc.) Il en résulte que, toutes universités confondues, les approches historique et sociologique sont de loin les plus populaires. Voir Frances Fortier, « Les modalités d'un nouveau paradigme : points de vue, démarches et méthodologies dans les cours de littérature québécoise », dans Joseph Melançon [édit.], *Le discours de l'Université.... op. cit.*, p. 227-252.

forment alors le corps théorique qui définit la méthode. Celle-ci n'est ainsi décrite que par une série d'axiomes qui établit l'objet de son discours. Il est évident que le terme « méthode » doit ici être compris dans son sens le plus vaste, à savoir tout discours préalable à la construction critique. Umberto Eco affirme à cet effet que « toute lecture critique est toujours une représentation et une interprétation de ses propres procédures interprétatives¹⁷ ». On comprend par là que l'axiomatique du discours secondaire peut parfois se singulariser au point de correspondre parfaitement au discours premier. Et c'est sans doute ce qui se produit dans le cas des discours critiques qui se prétendent « sans méthodologie particulière ». Mais de façon plus générale, la « méthode » désigne un discours qui décrit le texte littéraire et non le texte critique. Par exemple, selon André Belleau la sociocritique « envisage résolument la société comme un texte¹⁸ », ce dernier en déduit ensuite que les mots de l'écrivain sont travaillés « par tous les discours sociaux contemporains dans lesquels nous baignons¹⁹ ». Belleau définit de cette façon, tout en nuances et en subtilités certes, les règles qui régissent *son* discours (la sociocritique) par *l'objet de son discours* : la société, le roman, le discours social. Arriverait-il plus tard à parler de la subjectivité du critique, que cela choirait hors de la méthode, que cela ne serait plus conceptualisable. Les méthodes contemporaines parlent infiniment de leur dit, mais restent silencieuses sur leur dire.

¹⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 256.

¹⁸ André Belleau, « La sociocritique et la littérature québécoise », dans *Y a-t-il un intellectuel*, op. cit., p. 163.

¹⁹ André Belleau, « Conditions d'une sociocritique », *ibid.*, p. 102.

En se déterminant ainsi, à travers les caractéristiques postulées au texte littéraire, la méthodologie contemporaine acquiert une *objectivité*²⁰ qui en assure la reproductibilité à l'instar du discours scientifique. C'est pourquoi on désignera par le terme d'axiomatique cette capacité des méthodes contemporaines de se caractériser par la seule définition de leur objet. Il y a de ce côté une difficulté inhérente à aborder la construction des littérarités particulières à travers les approches méthodologiques autrement qu'en s'y rendant homogène, c'est-à-dire en se positionnant parallèlement aux textes critiques pour énoncer ce qu'ils affirment, explicitement ou implicitement. Ce faisant, on en vient certes à une connaissance approfondie du texte littéraire, de ce que le critique juge désirable, mais on demeure en reste quant au désir lui-même.

Ce qui fait particulièrement défaut pour la présente recherche, c'est une définition de la sociocritique comme *écriture*, une définition de l'*écriture* thématique, de l'*écriture* psychanalytique, ou autres. Une telle définition serait analogue à celle qu'on retrouve pour les écritures littéraires et impliquerait des tonalités, des thèmes, des procédés d'énonciation, etc. Mais l'approche méthodologique perdrait par là son objectivité et sa capacité de fonder un savoir. La conséquence de la détermination axiomatique du discours critique n'est pas mince : la subjectivité critique se pense comme radicalement antinomique à l'objectivité d'un corps théorique, l'*écriture*

²⁰ L'objectivité est ici la capacité de définir les règles du discours à partir de *ce dont il parle*. Il y a à insister sur le mot, non pour qualifier l'entreprise critique comme telle, mais pour désigner le corps méthodologique sous-jacent à la parole critique, ne serait-ce que par son absence de méthode. D'autant plus, et contre le sens courant du terme, que cette objectivité des approches méthodologiques est aussi ce qui peut être le plus polarisé idéologiquement : les qualités nationales du texte, son caractère imaginaire, sa fonction sociale, etc.

s'oppose à la méthode, la liberté au donné, le désir à la loi. Pour commode qu'elle soit, cette dichotomie laisse dans l'ombre toute la part d'écriture dans la construction d'une littérature, elle réduit la subjectivité à une ornementation stylistique et confine l'individuation critique à un bien-écrire.

Le véritable problème n'est pourtant pas de trancher en démarquant, au sein des textes critiques, la méthode de l'écriture, non plus que de débusquer les ratés méthodologiques, les transgressions et les débordements du cadre théorique qui constitueraient alors une signature critique. Le défi consiste plutôt à comprendre comment le texte critique se constitue en écriture à même la rigueur méthodologique, non pas parallèlement ou, pire encore, contre les déterminations axiomatiques du texte littéraire. Or, on peut dépasser cette contradiction toute contingente qui oppose raideur méthodologique et écriture subjectivée, et on le fera non en écartant la question de méthode, mais plutôt en l'écartelant entre ces deux pôles terminaux : la rhétorique et le commentaire²¹. Les deux ne sont pourtant pas des approches critiques ou des méthodes au sens contemporain du terme. Ce sont plutôt des *pratiques* ou des *postures* du discours second qui se retrouvent à divers degrés et à divers moments dans les méthodes modernes. En ce sens, on peut envisager le commentaire et la rhétorique à titre de fondements infra-méthodologiques aux divers discours critiques contemporains.

²¹ Nous empruntons et reprenons ici la typologie de Michel Charles puisque sa synthèse *L'arbre et la source* semble avoir imposé les termes « rhétorique » et « commentaire » dans la plupart des ouvrages ultérieurs, mais on retrouvera les mêmes pratiques d'écriture seconde sous différentes appellations chez Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Michel Foucault, Paul Zumthor et Jean Starobinski. Voir Michel Charles, *L'arbre...*, *op. cit.*

Sous l'apparente objectivité des méthodologies modernes se déploient ces deux pratiques de l'écriture de second degré qui travaillent la relation au texte littéraire de façon souvent imperceptible tellement leur fibre est intégrée dans la critique contemporaine. En fait, avec notre Modernité, les deux pratiques cohabitent dans un état de tension généralisée : « Ces deux façons pour le langage de fonder un rapport à lui-même vont entrer désormais dans une rivalité dont nous ne sommes point sortis. Et qui peut-être se renforce de jour en jour²² ». Malgré ce rapport antithétique que leur reconnaît Michel Foucault, les pratiques rhétorique et commentative se heurtent rarement de front, puisqu'elles sont aujourd'hui contenues par des axiomatiques qui masquent les points de confrontation et les projettent sur leur objet réciproque. Les méthodes contemporaines n'en gardent pas moins des dominantes commentatives ou rhétoriques solides qui vont resurgir au gré des crises de légitimité institutionnelles. Le plus souvent les termes « commentaire » et « rhétorique » vont alors servir de repoussoir, car les mots restent lourds de connotations. Ces pratiques enracinées dans les profondeurs historiques exhument, en effet, les évocations gênantes de la sclérose d'une Scolastique commentative ou de l'idéalité apollinienne de la rhétorique classique. Mais le poids de ces traditions leste l'accidentalité des méthodes contemporaines, dont l'axiomatique est particulièrement tributaire de l'évolution des sciences humaines (sociologie, ethnologie, linguistique). Cette fausse lourdeur historique révèle avant tout

²² Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 95.

la prédominance d'une *écriture* caractérisée par des marques distinctives d'autonomie ou de dépendance, de systématisme ou d'empirisme, d'opacité ou de transparence.

La force des écritures commentatives et rhétoriques n'exclut pourtant pas leur dimension axiomatique. Mais cette objectivité ne va pas sans un certain anachronisme quand on l'applique à la littérature et nous devons garder à l'idée qu'il s'agit ici de dégager les marques commentatives et rhétoriques dans les postulats des méthodes contemporaines. C'est ainsi que Tzvetan Todorov aborde, dans une série de trois volumes consacrés aux avatars de la notion de signe²³, les différents statuts qu'a tenus la notion de texte depuis l'Antiquité. Il en ressort que les objets respectifs du commentaire et de la rhétorique peuvent être modélisés à partir de ces deux grandes catégories qui existaient virtuellement depuis les débuts d'une réflexion sur le langage.

L'axiome central de toute pratique commentative du second degré demeure la transitivité du texte premier. Le texte transitif tel que revendiqué par le commentaire transcende sa matérialité dans une expression et dans une référentialité qui se saisissent toujours au-delà du texte lui-même, qu'elles soient dans d'autres textes, dans un monde imaginé ou réel. C'est précisément de cette transcendance que traite le commentaire. Son objet primordial, ce qu'il recherche comme le terme ultime de son exercice, se trouve dans une parole autonome, sans événementialité, en quête d'une origine à comprendre comme le sens même du texte. Il n'est donc pas surprenant que cette transitivité culmine dans le texte sacré. La critique contemporaine, dans son axiomatique

²³ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* Paris, Seuil, 1977; *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978 et *Critique de la critique*, *op. cit.*, 1984.

commentative, aura bien entendu trouvé des voies moins larges par lesquelles le texte littéraire s'ouvre sur un au-delà de lui-même : le monde à l'instar du texte est un vaste langage; si le texte ne dit rien, cette action révélera alors le nihilisme contemporain, et ainsi de suite. Quoi qu'il en soit, la transitivité du texte comporte une vérité constitutive qui est l'objet même du discours commentatif.

Inversement, l'axiomatique de toute pratique rhétorique repose sur l'intransitivité d'un texte qui ne parle plus du monde ou de son auteur, qui ne parle plus *de...*, mais qui *parle*. C'est la matérialité du discours qui définit la littéarité du texte, qui s'impose au discours rhétorique. Le texte littéraire intransitif, on l'a encore vu chez Todorov, reste cette construction sur-structurée qui referme le texte-objet sur lui-même. La systémativité de la matérialité du texte lui confère alors un signifiant de nature plus serrée, plus dense, ce qu'on désignera comme son « opacité ». Cela fera évidemment contraste avec la transparence commandée par les communications verbales courantes. L'opacité du texte intransitif demeure ici son point saillant, c'est ce sur quoi la rhétorique fonde sa pratique.

Or, du seul statut impossible de l'objet du discours critique – l'ouverture ou la clôture du texte ne sont jamais totales – on comprend que ni commentaire, ni rhétorique ne se trouveront à l'état pur. Il en résulte que les pratiques secondes, commentatives ou rhétoriques, ne pourront se déployer avec une liberté souveraine ni avec une bonne conscience quant à leur légitimité. Dans la réalité des discours secondaires, tout est affaire de mélange, de demi-teintes, comme on le verra dans les pratiques critiques québécoises.

*

Si nous pouvons considérer avec suffisamment de netteté ces deux pratiques fondamentales du texte de second degré, c'est qu'elles ont alternativement dominé, dans l'histoire occidentale, le savoir sur les textes fondateurs, le rapport du langage à lui-même. Malgré le fait que le commentaire soit toujours mêlé de rhétorique (et vice versa), les mouvements de fond, qui ont par exemple imposé telle pratique de second degré à l'Antiquité ou au Moyen-Âge, ont permis de traduire le texte second en termes d'écriture. Et, à observer leur inscription historique, force est d'admettre que le second degré, appréhendé par ces idéalités du commentaire et de la rhétorique, se caractérise bien davantage par l'écriture que par l'axiomatique.

Ainsi, la définition du texte second est, à tout prendre, plus ancienne que celle du texte premier qui lui correspond. La rhétorique existait bien avant qu'une définition intransitive du texte poétique soit formulée par les Romantiques allemands à la fin du XVIII^e siècle. Pour le discours commentatif, la chose est moins nette, mais on devine qu'avant même la naissance du concept d'auteur, tous les outils du commentaire existaient pour le créer. Avant la découverte que l'inconscient pouvait révéler une vérité du texte, tout l'appareil commentatif de la tradition talmudique dont Freud usera pour l'analyse était déjà structuré²⁴. Tout concorde pour dire que le texte second serait en réalité premier. On pourra toujours réintroduire la primauté de l'objet en affirmant que la littérature a trouvé, dans ces formes prédéfinies du discours second, la faculté de traiter

²⁴ Voir à ce sujet Anne-Élaine Cliche, « Écrire faute de dieu », dans *Dire le livre*, Montréal, XYZ, 1998, p. 217-235.

d'une objectivité qui lui est venue sur le tard. En termes qui sont les nôtres : la forme désirante était déjà présente et l'objet s'est trouvé à y convenir. C'est aussi ce que déclare Stanley Fish quand il affirme que ce sont les stratégies de lectures qui sont véritablement premières et déterminent ensuite leur objet²⁵.

Mais là encore, se pose un autre paradoxe, et il libère d'ailleurs davantage les pratiques secondes du poids de leur axiomatique respective. Ce paradoxe se dévoile dans toute sa problématique quand on considère ces grands ensembles, rhétorique ou commentatif, et leurs objets. Ce qui coïncide historiquement, du moins dans l'histoire récente, ce n'est pas le commentaire et le texte transitif, la rhétorique et le texte intransitif. C'est plutôt le contraire. Ainsi, le discours rhétorique est repris à l'âge classique, précisément à l'époque où la « littérature » est définie de façon directement transitive : elle se voulait *utile* à policer les mœurs, *utile* à divertir, à plaire. La rhétorique prend son essor au moment même où la littérarité est associée à son *réfèrent*. Ce sont des contenus littéraires qui s'imposent au XVII^e siècle et fondent les genres : la tragédie antique et le roman pastoral ne sont pourtant en rien accessibles aux rhétoriciens. Et encore, ce sont ceux-ci, les moins grands, Malherbes, Vaugelas, Boileau, qui normalisent cet objet appelé à devenir plus tard la littérature et ils le normalisent justement par cela même qui leur échappe. D'un autre côté, à partir de ce que Todorov

²⁵ « these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around. » Stanley Fish, *Is there a Text in this Class*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1980, p. 14. Pour le critique, la question de la transitivité et de l'intransitivité s'est posée comme une contradiction entre le texte et le lecteur. Pour Fish, elle n'est soluble que dans un degré supérieur.

qualifie de « révolution romantique », ce sont plutôt les artistes qui prendront à charge de définir la littérarité. La définition qui s'impose alors sera de plus en plus inscrite dans la matérialité du texte, dans l'intransitivité, la pure gratuité de l'acte littéraire. De Baudelaire à Mallarmé et à Butor, aux XIX^e et XX^e siècles, s'affine, toujours plus formellement, une définition intransitive du texte qui serait en principe un terreau fertile du discours rhétorique. Mais c'est encore l'inverse qui se produit. Chez Michel Charles, mais aussi chez Foucault, chez Todorov, la Modernité apparaît comme un *retour au texte*, un retour du commentaire avec Charles-Augustin de Sainte-Beuve, Gustave Lanson et même Roland Barthes²⁶. L'objet ne suit pas l'axiomatique ou vice-versa. On pourrait conclure à un certain déphasage du texte second par rapport au texte premier. Celui-là, plus lent, plus lourd, cherche en vain à rattraper celui-ci, plus agile, plus volatile. Mais on pourrait également, brièvement et prudemment noter qu'il se produit une certaine forme de *compensation* synchronique par le second degré face à la prépondérance d'un objet trop net. Comme s'il fallait nécessairement problématiser la relation du texte littéraire au texte critique, le discours second entretient une zone sombre dans son axiomatique. Il laisse perpétuellement s'échapper quelque chose dont il n'a même pas les instruments pour savoir ce que c'est.

Toujours est-il qu'à considérer l'inscription historique des discours seconds, on s'aperçoit qu'ils n'auraient pu survivre aux changements de statut de leurs objets, s'ils

²⁶ On objectera au XX^e siècle que le formalisme russe et le structuralisme français sont des retours en force de la rhétorique. Mais justement ceux-ci naissent comme une compensation face à l'*utilité* révolutionnaire et marxiste du texte.

n'avaient eux-mêmes une forte valeur d'écriture, s'ils n'avaient une régie interne qui les caractérise autrement qu'à travers une définition du texte premier. La capacité des pratiques rhétorique et commentative de s'expliquer par des marques d'écriture les amènera ainsi à s'opposer point par point.

I.b.2 Le commentaire et le sacré

Le commentaire traite des textes. Or, le texte est ce qui est lu. Donc, le commentaire traite de la lecture des textes. Le commentaire s'épanouit dans une culture de la lecture et on peut même dire que le commentaire est la culture de la *bonne* lecture. Comme on dirait simplement que le commentaire *cultive* la qualité de la lecture. Le commentaire suit ainsi la cote du texte dans l'histoire des discours et à cet effet il a accusé la perte du sacré comme une crise de légitimité dont il ne s'est, à vrai dire, pas encore relevé – là-dessus le texte premier s'en tire paradoxalement beaucoup mieux. Écrire sur le Texte dans une perspective sacrée, c'était écrire directement sur le monde, c'était même la seule façon d'écrire sur le monde, car le Texte disait vrai et la seule vérité, toute la vérité était celle du Texte. À travers cette configuration de l'*épistémè* pré-moderne qui a perduré jusqu'au seuil du Classicisme, et où les mots et les choses étaient profondément entrelacés²⁷, il n'y avait que du texte; le commentaire se justifiait de soi. Il n'y aura donc de commentaire idéal que sous la férule d'un texte sacré. On ne peut conséquemment commenter qu'un texte qui soit purement transitif, un texte qui renvoie

²⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 32 sq.

au monde, qui en est l'explication, qui le sature de son sens. Bien entendu, la matérialité du texte est tout aussi sacrée, il y a le rituel, le texte exige la dévotion. Cette sacralité *matérielle* du Texte lui est en quelque sorte transmise par son référent, comme à travers une contamination hiératique de la vérité. Remontant le long cours des sacralités, le commentaire a donc pour mission d'aller puiser cette vérité au plus près de sa source.

À cet effet, Michel Foucault évoque le perpétuel double fond d'une parole où la vérité se retrouve identique à elle-même²⁸. Quant à la matérialité du Texte, elle ne peut qu'être *au service* de la vérité, mais un service parfois mal rendu et qui, du coup, se trouve à légitimer le commentaire. Le commentaire ayant besoin d'une difficulté à surmonter, la matérialité du texte la lui rend *de facto*. Ce qui dans le discours rhétorique pouvait être l'objet d'un désir apparaît ici comme un obstacle, mais un obstacle nécessaire, et à ce point nécessaire qu'il devra bien souvent être construit par le commentaire. C'est dire que le commentaire tire précisément sa valeur de la conjonction d'une vérité et d'une difficulté dans le texte premier. De là à penser que le commentateur chérit secrètement et de façon perverse cette difficulté, il n'y a qu'un pas. Et viendrait-il à la chérir un peu trop qu'il basculerait dans l'ordre rhétorique, ce qui ne peut manquer d'arriver quand la difficulté matérielle prend le pas sur la vérité. L'équilibre est fragile hors du régime sacré. C'est que toute la tragédie du commentaire

²⁸ « Il s'agit, en énonçant ce qui a été dit, de redire ce qui n'a jamais été prononcé. Dans cette activité de commentaire qui cherche à faire passer un discours resserré, ancien et comme silencieux à lui-même dans un autre plus bavard, à la fois plus archaïque et plus contemporain, se cache une étrange attitude à l'égard du langage. Commenter, c'est admettre par définition un excès du signifié sur le signifiant, un reste nécessairement non formulé de la pensée que le langage a laissé dans l'ombre, résidu qui en est l'essence elle-même ». *Id.*, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963, p. XII.

moderne provient de la laïcisation du Texte, ce qui laisse ce texte de second degré dans une dépendance mal assumée, vécue comme une régression. Devant l'immensité du sacré, le texte commentatif se trouvait au niveau de tous les textes premiers. À l'opposé dans notre monde profane, il est forcément dévalué ce qui accentue de nouveau sa secondarité et lui rappelle la vanité de son entreprise. Le moindre mal qui permet de conjurer cette perte du sacré sera alors de postuler au texte littéraire une vérité infinie, intime et fondamentale à l'humanité, à l'image d'une cosmogonie de l'imaginaire. Comme disait Durkheim, le sacré ne se résorbe pas, il se déplace.

*

Mais malgré tout, le commentaire reste dépendant du texte premier. Comme les servitudes n'ont aujourd'hui plus la cote, le commentaire se dira *fidèle* au texte. L'euphémisme ne cache pourtant pas complètement que la substance du commentaire est entièrement conditionnée par celle du texte premier. Le commentaire doit rendre la singularité de ce texte premier, son sens premier originel et original. Dans une culture commentative, aucune caractéristique ne fera différer le texte second du texte premier autrement que dans cette insoluble relation de dépendance. C'est justement ce qui lui confère sa secondarité. La dépendance vient d'abord du fait que le commentaire est un texte, s'assume comme texte, il ne cherche pas à distiller le texte premier en un autre langage plus léger et plus clair. Cette homogénéité du commentaire face au texte le condamne à *répéter* son objet. Que cette répétition soit littérale (la citation), indirecte (la paraphrase) ou carrément implicite, il s'agit là de l'horizon du commentaire, qui atteint sa perfection et confirme, en dernière analyse, l'absurdité de son entreprise.

Tout ce déploiement des langages est rendu possible parce que, sous l'œil attentif du commentateur, le discours premier n'est pas systématique. D'ailleurs, s'il l'était, la difficulté du texte s'en trouverait aplanie et la légitimité du commentaire s'écroulerait aussitôt. Dû au fait de la conaturalité du commentaire et du texte, celui-là épousera les infimes détails de celui-ci, jusque dans une glose interlinéaire qui demeure une des formes les plus achevées de cette pratique²⁹. Dans l'idéalité du commentaire, il n'y a donc aucun système interprétatif sur lequel il puisse s'appuyer, aucune méthodologie, aucun procédé de lecture. La systématisme d'une méthode commentative reste un bénéfice marginal ou plutôt comme le mentionne Michel Charles, un *supplément doctrinal* qui traduit davantage une mise en doute de la sacralité du texte premier, celui-ci devant contenir sa propre doctrine. La Vérité (le sens) n'a pas besoin d'être appuyée ailleurs qu'en elle-même.

Puisque, à l'instar de son objet, le commentaire est texte, il possède lui aussi une opacité irréductible. La glose infinie devient la conséquence de ce que le commentaire s'assume comme texte; son sens n'est jamais que fixé ailleurs, dans un autre texte. Selon le commentateur, la matérialité du texte littéraire sert mal la vérité qu'il énonce. Qu'à cela ne tienne, le commentaire viendra pallier le mauvais service. Toutefois la matérialité du texte second ne sert pas mieux le texte premier que la matérialité de celui-ci ne le sert. D'où le besoin d'un tiers texte qui sera aussi mauvais serviteur, qui

²⁹ On peut penser ici à *S/Z* de Roland Barthes pour illustrer la parfaite non-systématisme de la glose interlinéaire. L'exemple est presque parfait, à la seule exception des cinq codes qu'y introduit le critique qui (re)systématisent la nouvelle de Balzac et son texte second. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

s'adjoindra un quart texte, et ainsi de suite. Jusqu'au moment où on congédiera tout ce personnel incompétent pour le remplacer par un autre texte qui amorcera la même inflation du sens. Ce mouvement de *retour au texte* n'est donc jamais définitif et procède de la logique agglutinante du commentaire où le discours se défait à même sa parole. Plus on s'approche du texte, plus on s'en éloigne. Le commentaire n'a jamais le dernier mot puisque la lecture des textes, somme toute, continue.

*

Pour mettre fin à la longue et difficile relation du commentaire au sacré, on pressent bien que ne vont pas se délier facilement ces attaches millénaires. Et qu'à travers la laïcité moderne leurs traces vont perdurer : on ne commente que ce qui est un peu sacré et commenter, c'est un peu sacraliser. Plus généralement, il se développe entre le commentaire et le texte transitif un jeu d'analogies et d'oppositions, d'identités et de différences, un jeu qui fonde sa secondarité, mais aussi qui la menace à tout moment de l'intérieur. Le commentaire se distinguant du texte premier à travers une relation de dépendance, il s'y rend homogène par sa structure et son opacité. On peut dès lors imaginer que la dépendance comme marque différenciatrice de l'écriture seconde apparaît nécessaire pour éviter un processus de rétroaction, un *feedback* vertigineux, où le texte second viendrait décalquer le texte premier, d'une façon parfaite. Cette forme nécessaire de compensation dans le texte second vient surtout nous donner l'assurance d'une authenticité du texte premier, et par contrecoup l'assurance de notre maîtrise du texte second. D'où le sublime d'un Pierre Ménard qui récrit mot à mot le Quichotte de Cervantès dans une paraphrase qui a basculé dans sa perfection : une répétition devenue

autonome. Il suffit de consulter la longue bibliographie que Borges énumère pour comprendre que Pierre Ménard est bel et bien un critique contemporain. Mi-commentateur, mi-rhétoricien, il a finalement trouvé sa voie entre une « monographie sur l'*Ars magna generalis* de Raymond Lulle » et une « monographie sur la possibilité de constituer un vocabulaire poétique de concepts qui ne serait pas des synonymes ou des périphrases de ceux qui forment le langage courant, " mais des objets idéaux de convention destinés essentiellement aux besoins poétiques "³⁰ ».

I.b.3 La rhétorique et l'esthétique

Le commentaire considérait le texte (littéraire ou sacré) comme une amorce primordiale à partir de laquelle il allait se développer dans une relation de dépendance. La pratique rhétorique aborde le texte, la citation ou la paraphrase par l'autre versant. Ceux-ci deviennent dans la mire de la rhétorique des *exemples*, actualisations nécessaires d'une littéarité qui ne saurait pourtant s'y réduire. Le texte premier illustre la littéarité, il en est le pendant concret, sensible, empirique³¹, mais la littéarité déborde le texte, elle est une puissance extensive qui le traverse. Or, c'est justement cette exemplarité du texte qui révèle une esthétique dans la logique implacable du discours rhétorique. Jouant le rôle d'exemple, le texte procède ainsi d'un choix. Le choix peut être autre. Il peut être contestable. Il peut même ne pas être, tant l'exemple reste en aval

³⁰ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, p. 42-43.

³¹ On n'aurait pas tort de reconnaître dans la rhétorique les marques du dualisme platonicien, mais le commentaire en relève tout autant : seule change l'Idée (du beau ou du vrai).

du discours second. L'esthétique sous-tendue par l'écriture rhétorique la sauve par ailleurs de la pure nécessité de l'ordre immuable des essences et introduit un peu de fraîcheur dans l'écriture seconde. Pourtant cette mince faille par où pourrait fuir un peu de la subjectivité du rhétoricien, se colmate rapidement : le choix n'est pas infini, le sujet n'est pas pleinement libre, il doit composer avec les textes présents ou passés; et l'esthétique n'est pas gratuite, elle vise un but qui dépasse de loin la jouissance individuelle du sujet, elle vise la reproduction de la littéarité, qui est la littéarité de l'Autre, pour un Autre.

Le travail rhétorique est en cela une courroie de transmission entre la lecture des textes et une écriture ultérieure³². Il subsiste ainsi dans l'implicite du discours rhétorique une visée pédagogique et normative, bien qu'il soit largement admis que l'étude des tropes n'est jamais le gage d'une production stylistique de qualité. Contre le lieu commun qui attribue à sa version contemporaine une prétention scientifique d'objectivité, la tradition rhétorique possède encore aujourd'hui une dimension directive par le seul effet de l'exemple. Ainsi, quand Gérard Genette développe la narratologie moderne à partir de la *Recherche du temps perdu*, il se doit d'affirmer que le roman de

³² « La rhétorique – la rhétorique en général et dans la tradition – est tournée vers la création, et n'étudie les discours que comme propédeutique à l'élaboration d'autres discours. C'est en quoi, et l'on reviendra constamment sur ce thème fondamental, elle est, dans le débat qui s'ouvre ici, exemplaire. S'agissant de la rhétorique spéculative (qui est celle du théoricien, par opposition à la rhétorique pratique, qui est celle de l'orateur), on dira d'emblée que sa dominante formaliste (l'analyse rhétorique ne s'intéresse pas aux contenus) lui permet, toutes choses étant égales par ailleurs, d'être mieux tournée que d'autres activités secondaires vers la création [...] » Michel Charles, *op. cit.*, p. 51. Un brillant exemple de cela aura été les moments forts de l'activité structuraliste : après le travail des théoriciens (Claude Brémont, Émile Benveniste), on s'est rapidement tournée vers une pratique d'écriture, incarnée par le groupe de *Tel Quel* : Philippe Sollers, Julia Kristeva, Pierre Guyotat...

Proust est exemplaire d'un usage particulièrement habile des structures narratives et le poéticien en est très conscient³³. Quiconque aujourd'hui étudie ces structures dans « Discours du récit », se trouve inévitablement devant le *modèle* proustien dont les qualités essentielles sont d'une part d'être connues, et de l'autre réussies. Et de cette conjonction des termes : connu parce qu'exemplaire et exemplaire parce que connu se met en place la dimension « dogmatique » des poétiques et des rhétoriques. Aussi, les accusations de néo-positivisme, de refus du politique, dont on affublait la critique d'inspiration rhétorique, servent tout autant à cacher son efficacité normative. Par son esthétique et par sa fonction de reproduction, la pensée rhétorique se développe dans une culture de l'écriture, mais aussi elle dirige celle-ci, lui impose ses canons. Il n'y a donc pas de degré zéro de l'écriture rhétorique.

*

Les trois marques par lesquelles Michel Charles détaille l'écriture rhétorique : l'autonomie, la systématisme et la transparence, vont évidemment s'opposer aux marques du commentaire, mais elles ne sont pas seulement les enjeux d'une différenciation avec ce dernier. Ces traits définitoires s'appliquent également aux discours premiers, de sorte qu'il faudrait, là aussi, constater que ces caractéristiques sont des façons de s'éloigner et de se rapprocher du texte littéraire dans un tiraillement incessant, qui est peut-être plus révélateur que le dualisme rhétorique /commentaire.

³³ « Comme toute œuvre, comme tout organisme, la *Recherche* est faite d'éléments universels, ou du moins trans-individuels qu'elle assemble en une synthèse spécifique, en une totalité singulière ». Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 68.

Le discours rhétorique est d'abord autonome, il ne prétend pas accéder lui-même au titre de littérature. Cela lui permet d'exister dans une relative paix d'esprit, son savoir étant, pour tout dire, théorique. À son horizon, la rhétorique n'est plus même un texte, elle est à l'instar de son objet, le texte intransitif, un pur discours ou plutôt un *processus* qui permet d'engendrer tous les textes. L'autonomie de l'écriture rhétorique la place d'ailleurs de niveau avec la littérature par cette indépendance qu'elle acquiert en s'en différenciant. La rhétorique n'accède pas à la littérature, et pourtant elle peut s'y substituer par cette loi que la connaissance du procédé vaut bien le bénéfice du produit; version scientifique du proverbe qu'il est mieux d'apprendre au pauvre à pêcher que de lui donner du poisson. Dans la perspective plus austère de Port-Royal, la rhétorique devient la traduction intellectuelle et valorisée d'un plaisir sensuel dévalorisé : celui de l'audition du vers, jouissance d'une matérialité de la littérature transposée en connaissance de l'idée de plaisir. Si la rhétorique conserve quelque déférence face à son objet, elle procède pour une large part d'une émulation agressive.

Le discours rhétorique est aussi systématique. Michel Charles évoque « sa volonté de totaliser le donné, de l'organiser, de le clore³⁴ ». En ce sens la rhétorique assumera beaucoup plus ouvertement sa fonction de *dire la littéarité*, mais dire la littéarité n'est-ce pas également en reproduire les traits le plus fidèlement possible? On constate alors que la rhétorique emprunte le caractère systématique de son objet, s'y rend homogène (Roland Barthes utilise l'expression *saturer le discours-objet*). C'était

³⁴ Michel Charles, *op. cit.*, p. 57.

bien d'ailleurs la systématique de l'œuvre littéraire qui la rendait désirable, qui la constituait en littéarité. La description d'une matérialité sur-structurée, celle du texte intransitif, passe inévitablement par une structuration analogue dans le texte second. L'objet du désir et sa représentation sapientielle se confondent alors en une seule et même caractéristique. Homologie donc du discours rhétorique par rapport à son objet, parce que celui-là peut se substituer à celui-ci; homologie aussi en termes de construction interne : le premier et le deuxième degré sont sur-structurés par leurs définitions réciproques.

Une troisième marque qu'attribue Michel Charles à l'écriture rhétorique vient cependant briser ce miroir trop lisse où l'analogie et l'émulation nous feraient basculer dans un gouffre spéculaire. À la différence de son objet (le texte intransitif), auquel il lui postule une opacité infinie, le discours rhétorique se voudrait d'une transparence totale. Se voudrait, doit-on insister, parce que l'expérience enseigne aussi que la difficulté du langage spécialisé de la tradition rhétorique vaut bien l'opacité des discours littéraires. Il s'agit en fait d'une inversion plutôt maligne au sens où le discours rhétorique est puni là par où il pêche. C'est précisément de la volonté de se donner dans un langage le plus neutre possible, se refusant comme texte, s'apparentant idéalement à la logique symbolique, que naît la difficulté du discours rhétorique. Mais cette difficulté est temporaire ou plutôt accidentelle et sera (du moins, on l'espère) résolue et le texte second pourra alors se dévoiler dans toute sa transparence. Car le discours rhétorique reste marqué par son utilité, par une certaine transivité, et le but qu'il poursuit (la reproduction de la littéarité) exige dans son expression un nivellement presque total des

connotations. Dès lors, son problème le plus criant lui vient de l'emploi d'une langue naturelle, qu'il tentera de déjouer par une formalisation quasi mathématique. Ces « objets idéaux de convention » dont Pierre Ménard discutait la possibilité sont à juste titre les mots par lesquels la rhétorique atteindrait sa plénitude. L'écriture rhétorique se rend homogène à son objet, le texte intransitif, par son autonomie et par sa structure, mais elle s'y oppose par sa transparence. On sent que c'est bien là que se joue le potentiel subjectif du second degré dans l'opacité que le texte pourra supporter sans glisser dans le premier degré.

Enfin, la pratique rhétorique peut apparaître beaucoup moins courante dans la critique contemporaine et certains auteurs, qui empruntent à cette typologie dessinée par Michel Charles, limitent l'ordre rhétorique à un structuralisme strict, à la sémiologie ou aux poétiques formalisantes³⁵. On ne peut leur donner raison que dans une certaine mesure, parce que le mode du commentaire domine outrageusement notre rapport actuel à la littérature³⁶. Toutefois, le présent travail s'intéresse ici aux catégories de la rhétorique et du commentaire à titre d'écriture plutôt que comme texte. Cela retraduit la typologie en termes beaucoup plus souples, parce que l'écriture doit se comprendre comme un travail qui transmue un texte premier en texte second. D'où la présente insistance à souligner les identités et les différences qui sont la matière même du travail d'écriture. Sur ce point, le mode rhétorique est bien vivant dans l'écriture critique

³⁵ Voir Brian Fitch, *À l'ombre de la littérature*, Montréal, XYZ, 2000, p. 269-275.

³⁶ Michel Charles illustre cette domination du commentaire par l'absurde, en supposant l'outrage de ce discours pleinement rhétorique : « Imagine-t-on un " Mallarmé, c'est très beau, mais parfois trop obscur " ? ou " Proust c'est très fort, mais parfois un peu long " ? » Michel Charles, *op. cit.*, p. 181.

contemporaine : il prend sa consistance dans toute généralisation : quand l'auteur parle, par exemple, *du roman québécois* ou de *l'œuvre de tel auteur*, comme si le roman québécois ou l'œuvre existaient détachés des textes qui les composent; quand l'essayiste prouve ou exemplifie son propos par la littérature, comme si son propos était libre de déterminations objectives. Le commentaire qui semble prédominant sur le plan général se reconnaîtra, de son côté, dans une écriture solidement arrimée au texte littéraire travaillant dans l'infime détail qui rajoute inlassablement à l'éclairage du tout. On voit bien qu'il ne peut y avoir que des alternances et des dominantes.

I.b.4 Les méthodes modernes : légitimité et subjectivité

Ainsi dessinés comme les modes idéaux du discours second et surtout comme les écritures infra-méthodologiques, le commentaire et la rhétorique n'entrent jamais dans les rivalités de droit, sinon au niveau de l'institution critique. Ces pratiques portent sur des objets essentiellement différents : le commentaire s'intéresse au texte alors que la rhétorique étudie le discours. Mais une fois remonté à la surface des méthodologies contemporaines, tout cela vient se brouiller, puisqu'il y a, entre les formes commentatives et rhétoriques, des chevauchements incessants. Aucun commentaire n'est exempt de la pratique rhétorique, aucun discours rhétorique ne pourra se passer d'un apport commentatif. Il n'en demeure pas moins qu'on peut deviner des sympathies discrètes qu'établissent certaines approches méthodologiques contemporaines (la sociocritique, par exemple) avec les traditions de second degré (le commentaire). Il ne

s'agit pourtant que de tendances et il est assez aisé de montrer l'apport sémiotique (de la rhétorique) dans les approches qui rendent au texte littéraire sa capacité à exprimer un vécu social ou individuel. En tant que pratiques infra-méthodologiques, le commentaire et la rhétorique s'entrecroisent perpétuellement dans le texte critique contemporain. On ne pourrait, en fin de compte, que mesurer les différents degrés de l'hétérogénéité de tout texte second si on appliquait systématiquement les catégories ainsi décrites par Michel Charles.

Cette hétérogénéité soulève cependant le problème de la légitimité. L'autonomie, la systématisme et la transparence de la rhétorique formaient la clef de voûte d'un discours homogène qui se justifiait de soi par une forte dimension esthétique. En même temps, la dépendance, la non-systématisme et l'opacité du commentaire s'autorisaient de la sacralité du texte. La réussite, et par contrecoup sa légitimité, de l'une se mesurait à sa capacité d'ordonner et de clore le discours. Quant à l'autre, on l'appréciait à sa capacité à faire parler le texte au plus près de sa source. La critique moderne ne peut toutefois pas s'appuyer sur une normativité analogue du discours second, car ses appartenances, commentative et rhétorique, ne sont pas définies aussi clairement. S'il est, par exemple, aisé de fixer une norme dans la transparence totale du discours rhétorique, il est en revanche impossible de justifier la demi-teinte exacte que devrait posséder la critique contemporaine en termes d'opacité de l'écriture. Aussi, sous la plume de Michel Charles, l'hétérogénéité des écritures de second degré se révèle-t-elle intimement liée à la question de la légitimité. Et même s'il n'aborde pas la question

de front, on constate un net glissement dans la problématique lorsqu'il en vient à traiter de l'amalgame du commentaire et de la rhétorique.

Mais ce ne sont que des tendances, car, dans la réalité historique de ce grand jeu, il n'y a pas de formes pures et l'on peut trouver toutes les combinaisons possibles. Discours secondaires plus ou moins systématiques, plus ou moins autonomes, plus ou moins transparents, déterminés ou non dans leur rapport aux textes, assumant plus ou moins des écritures, mais toujours, à un moment ou à un autre, plus ou moins inquiets sur leur légitimité : j'écris pour faire avancer la science, j'écris pour exposer la vérité qui est dans les textes, j'écris pour assurer la dynamique littéraire... plus ou moins tôt, un moment viendra où tout cela sera moins évident : j'écris pour écrire³⁷.

Ce qui pose certains problèmes de légitimité peut cependant en résoudre d'autres. Une certaine fusion des genres de second degré peut conjurer ce sentiment de vanité de la pratique du texte second. D'abord l'alternance des modes peut expliquer l'efficacité du travail critique et par ricochet justifier son rôle social. Comme la rhétorique fleurit dans une culture de l'écriture et que le commentaire se développe dans une culture de la lecture, on suppose bien quel genre de dialectique va s'opérer entre ces deux types de discours secondaires pour construire une certaine identité des textes fondateurs et la perpétuer. L'amalgame des pratiques rhétorique et commentative permet encore de résoudre certaines tensions inhérentes à chacun des discours : la dépendance du commentaire peut se compenser à la force de l'esthétique rhétorique. Tout comme la transparence manquée du texte rhétorique s'éclaire de l'expérience commentative de la glose.

³⁷ *Ibid.*, p. 118.

*

Si la question du mélange des genres campe le problème de la légitimité au sein même de l'écriture critique, il ouvre aussi la brèche par où la subjectivité désirante pourra se dévoiler. En effet, ces pratiques historiques du texte second dans leur forme la plus pure ne permettent en soi aucune inscription subjective. D'abord, le commentaire idéal. Prenons-le au plus près de sa définition sacrée : dévoiler la vérité, le sens du Texte, n'est-ce pas justement redire ce que le Texte dit? Toute *interprétation personnelle* est inconcevable sous le régime sacré du commentaire; le Sens est là et il n'y a qu'à le cueillir humblement, fût-ce en surmontant la plus haute difficulté. Le commentaire idéal sera ainsi une répétition intégrale du sens, au mieux une paraphrase quasi parfaite dont le signifiant décollera à peine de celui du texte. La subjectivité qu'il sera possible d'inscrire dans ce commentaire idéal devra encore être nulle; le Texte est toujours celui de l'Autre. Par ailleurs, dans sa définition parfaite, la rhétorique correspond à une formalisation exhaustive (une saturation du texte premier) analogue au discours mathématique qui décrirait la systémativité de l'œuvre par l'emploi d'une logique symbolique. Degré zéro donc de la subjectivité. L'objet est là et les instruments (les mots) qui le disent sont dépouillés du moindre investissement libidinal, purs et transparents.

Nous n'en sommes évidemment pas là, mais les problèmes qui se posent quant à la subjectivation du commentaire et de la rhétorique se dresseront de la même façon devant la critique contemporaine. On sait d'instinct que les deux écueils majeurs d'une écriture subjective désirante restent la dépendance au texte premier et

la transparence du texte second. L'une pousse à la répétition, l'autre à la formalisation. Pour que la subjectivité puisse se déployer dans l'écriture seconde, ce que devrait conquérir la part rhétorique de la critique moderne c'est une opacité qui donnerait une consistance textuelle à son discours diaphane. Tandis que la veine commentative de l'écriture critique devrait précisément se dépendre de la soumission du texte premier et se dégager de la gangue répétitive. Mais cela comporte aussi le péril d'y perdre sa secondarité, car ces marques, transparence et dépendance, correspondent à ce qui les distinguait du texte premier. Face à cela, se dressent deux stratégies du texte critique, qui devront s'articuler ultérieurement. D'une part, le texte critique peut s'abandonner d'un même geste à l'autonomie et à l'opacité, refusant du coup son statut de discours second et rejoindre la critique mondaine. D'autre part, il peut jouer de l'une et de l'autre écriture seconde, passer de l'écriture commentative à l'écriture rhétorique quand la dépendance se fait trop lourde à porter, passer de la rhétorique au commentaire quand la transparence vient éliminer l'étoffe du texte second. Ces déplacements incessants rendent au texte second un statut profondément ambigu et par conséquent maintiennent le texte premier dans une sorte d'ambivalence quant à sa nature transitive ou intransitive, l'objet du discours et du désir se dérochant perpétuellement.

Par ce dernier point, nous abordons de front la question de l'essai. Le genre est d'ailleurs né au moment où s'opérait un changement de registre dans le discours second, changement qui s'accompagne inéluctablement d'un changement de statut du texte premier. Avec Montaigne, on passe du commentaire médiéval à la rhétorique

classique, on clôt une époque et on en ouvre une autre. L'essai, en tant que discours de savoir, procède de ce chevauchement des caractéristiques : systématisme et désordre, transparence et opacité, transitivité et intransitivité. Quant à la relation au texte premier, elle est chez Montaigne parfaitement fuyante comme le prouve son emploi pour le moins délié de la citation³⁸. Aussi, son mot célèbre : *on ne fait que s'entregloser* possède ce statut ambigu de constat, de dépit, et de renoncement mais aussi l'espoir d'un dépassement. Bref, si les solides traditions des discours commentatifs et rhétoriques excluaient du texte second l'inscription « de l'individu, de la personne [...] hors de toute consécration religieuse, historique ou poétique³⁹ », il faudrait admettre que le passage de l'une à l'autre le permet davantage.

I.b.5 La critique mondaine : opacité, autonomie et subjectivité

Refuser la secondarité et se rendre homogène à son objet premier par l'autonomie et l'opacité, c'est le propre de cette critique mondaine qui pourra, mieux que le commentaire et la rhétorique, déboucher sur l'affirmation subjective. Comme pour les formes fixes de l'écriture professionnelle qui ne sont jamais que des tendances, on aborde la critique mondaine comme une dominante, une posture d'écriture, qui se tisse dans la fibre du texte critique. Cette écriture peut certes émerger explicitement par

³⁸ Voir Antoine Compagnon, *La seconde main*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 291-298.

³⁹ Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai? », dans *Pour un temps*, Jean Starobinski, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 188.

moment, mais elle peut aussi frayer sous les énoncés professionnels. Il n'existe de discours mondains que plus ou moins purs et très souvent contaminés de professionnalisme.

La distinction la plus simple et la plus efficace entre les discours professionnels et le discours mondain repose sur la question hypothétique préalable à tout exercice d'écriture seconde. Michel Charles définit la critique mondaine comme celle qui pose à son lecteur : « Avez-vous lu? »; alors que la rhétorique et le commentaire lui posent celle de la qualité de la lecture : « Avez-vous *bien* lu? ». La critique mondaine ne propose pas un savoir sur le texte premier, elle nous le propose (ou le refuse) à la seule lecture. On reconnaîtra ici une dominante mondaine dans la critique journalistique, dans la critique d'auteur, dans l'évaluation spontanée, vivante, bref dans tout discours souvent regroupé par la critique professionnelle – lire universitaire – sous l'anathème d'*impressionnisme critique*. Mais il arrive que se réclamer ainsi de la critique mondaine soit la façon ultime de se refuser à l'institution, de prendre des distances salutaires devant une sclérose bureaucratique et d'affirmer, tambour battant, sa pleine et entière subjectivité comme l'absolu centre du texte critique. Cela est possible parce que la critique à dominante mondaine considère, plus que toute autre pratique du second degré, le texte comme un événement⁴⁰. Non pas un événement historique – le commentaire soumet l'événement du texte à l'ordre historique – mais un événement personnel. Événementielle est aussi la lecture que le critique mondain a faite du texte et c'est en

⁴⁰ D'où peut-être un certain glissement de la critique journalistique vers l'*actualité littéraire*, qui rejoint, par-là, le sens courant (et péjoratif) de la mondanité de cette écriture.

tant qu'expérience existentielle, plutôt qu'essentielle, qu'il tente ensuite de *simuler* cette lecture⁴¹.

Du point de vue technique, ce qui caractérise la critique mondaine par opposition à la critique professionnelle du commentaire et de la rhétorique, ce n'est pas l'absence de système (ce qui est plutôt l'affaire du commentaire), c'est l'absence de difficulté postulée au texte premier. Le texte ne cache en rien sa vérité, il n'est pas la manifestation concrète d'une beauté abstraite. On a affirmé plus haut que l'objet du désir critique se confondait entièrement avec le texte, il ne s'agit donc pas d'une écriture critique qui construit un objet de savoir. Tout ce qui lui interdit de prétendre au discours de savoir professionnel, lui accorde en revanche cette part d'écriture, de transmission ou d'indication du plaisir⁴². En somme, il n'y a pas de critique mondaine qui puisse s'intégrer dans une tradition, dans une institution, qu'elle soit rhétorique ou commentative. Premièrement parce que la critique professionnelle exige un apprentissage, l'acquisition d'un corps théorique ou doctrinal – c'est tout le sens de l'École et de sa fonction normative. Deuxièmement, parce que, parmi les normes de la légitimité scolaire, force est de reconnaître que la fidélité au texte (la dépendance) et la

⁴¹ « Dans son ambition la plus grande, il [le discours mondain] vise un savoir de l'œuvre, et non un savoir dans l'œuvre ne l'intéressent ni les lois du discours, ni les merveilles du texte. Effectivement, il en est plutôt resté à l'œuvre et veut la désigner d'un seul mot, mais d'un mot juste qui la fera connaître tout entière. Il cherche, ce discours critique, à donner un *analogon*, il rivalise avec son objet à force de vouloir le nommer ». Michel Charles, *op. cit.*, p. 81. Nous mettons en gras, pour mieux transposer dans nos termes où nous avons distingué plus haut le désir du texte littéraire (de l'œuvre) et le désir de la littérarité du texte (dans l'œuvre).

⁴² On peut penser que les derniers livres de Roland Barthes sont justement la brillante et pleine acceptation de l'écriture mondaine : *Le plaisir du texte, Roland Barthes par Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux*.

clarté de l'expression (la transparence) gardent le haut du pavé. Rien n'y apparaît moins légitime que ce discours mondain précisément construit sur leur opposé.

	opacité	transparence
dépendance	commentaire	légitimité scolaire
autonomie	critique mondaine	rhétorique

La critique mondaine, critique d'auteur dans sa forme la plus achevée, se veut donc, dans sa propre textualité, autonome et opaque. Aucune distance qui se prenne face au texte littéraire, rien qui puisse construire un savoir ou une tradition, la critique mondaine ne fait, en réalité, jamais autorité. Mais si le pouvoir semble lui faire défaut, elle pourra ailleurs affirmer librement son désir du texte. Et comme ce désir constitue aussi le premier moteur qui ronronne dans toute parole critique professionnelle, il n'est ainsi aucune critique contemporaine exempte de mondanité. Elle se retrouve d'abord dans le choix du texte premier (rejoignant par-là l'autonomie et l'esthétique de la rhétorique), dans la seule prise de parole qui pose un objet comme désirable. Alors que, pour le commentateur, le texte s'impose par une nécessité absolue, le critique mondain ne peut engager que sa subjectivité pour justifier son objet de désir et par contrecoup son discours sur l'objet. Dans la mesure où le critique dériverait du texte littéraire un objet qui justifie son désir, il professionnalise alors son discours, déplace sa subjectivité sur un autre plan, s'inscrivant comme détenteur d'un savoir. La mondanité qui hante le discours professionnel se trouve ensuite dans une densité de la parole, dans les mots qui

ne sont jamais vierges et qui par là font écho au désir du critique. Alors que dans l'ordre rhétorique toute connotation est parasitaire et vécue comme un mal nécessaire, la subjectivité mondaine se révélera dans cette opacité qui s'assume comme une profondeur. Dans le fond mondain de la critique professionnelle, l'opacité n'est plus légitimée par une nécessité du texte premier, elle s'inscrit dans l'autonomie du texte second.

En fait, ce seraient là, esthétisation du propos et textualisation forte, les marques de l'inscription subjective de toute écriture, qu'elle soit première ou seconde. Ce qui caractérise la critique mondaine, autant que l'ampleur de sa présence au sein du texte critique professionnel, c'est cet espace d'écriture que le critique assume (consciemment ou non) et qui, paradoxalement, pourrait être corrélatif de la figure de pouvoir professionnel développé dans l'essai. Mais on aura donc trop souvent confiné cet *impressionnisme critique* à la légèreté et au dilettantisme, alors que c'est peut-être le geste le plus grave et le plus périlleux, car il repose sur les seules vertus de l'écriture. Et, si on reprend la pente des discours seconds à partir du versant mondain, c'est plutôt l'autorité des discours professionnels qui apparaît pour compenser la pauvreté de leur écriture.

Dans l'implicite de tout texte critique retrouve-t-on enfin cette évidence dont les avatars littéraires sont proprement infinis : je désire ce texte premier (critique mondaine), parce qu'il exprime cette vérité qui est... (commentaire) *ou* qu'il a cette forme qui est ainsi... (rhétorique). Mais dans la critique contemporaine ce *ou* est le plus souvent un *et* qui relève d'une synthèse vécue sur un mode problématique. L'écriture mondaine

constitue donc le fond d'une sédimentation du désir au sein de l'essai critique. Les couches qui viendront s'ajouter comme des justifications du désir ne pourront alors procéder que des discours professionnels. Cette construction de la légitimité du désir se produit par une distanciation, par une différenciation du discours secondaire qui résulte de la dépendance, quand l'écriture se fait commentative, et de la transparence, quand elle devient rhétorique. Le travail critique fait alors passer l'objet du désir dans le champ du savoir et en tire une plus-value.

I.c L'institution comme troisième degré

Le texte critique ne s'incorpore à une institution qui en assure la validité que sous forme professionnelle. Ce faisant, le texte critique entraîne avec lui le texte littéraire dans la sphère restreinte des pérennités, c'est-à-dire avec une production qui perdure au-delà de l'actualité immédiate. On voit là se rejouer une variante très concrète de l'idée selon laquelle : « tout discours a besoin pour exister d'un méta-discours qui lui apporte la reconnaissance⁴³ ». Et on conçoit habituellement cette affirmation comme une interaction du premier au second degré : le texte littéraire ayant besoin d'une relation interprétative pour s'actualiser, minimalement une lecture muette. Mais l'affirmation doit pouvoir s'appliquer tout autant au texte critique. La chose est pourtant moins nette. Si l'action légitimante de la critique envers la littérature est bien documentée, il y a en revanche peu d'études qui s'attardent à la réception des textes de second degré⁴⁴. On peut d'ailleurs entrevoir les difficultés qu'ouvre la déclaration de Jacques Dubois demandant à chaque discours un méta-discours. Le mouvement des reconnaissances deviendrait à proprement parler infini : il y aurait toujours besoin d'un texte à venir et la critique pour être validée serait toujours déportée dans une réception renouvelée. Il s'établit toutefois un principe de stabilisation dans l'économie textuelle, un principe tiers par rapport à la littérature et à la critique.

⁴³ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*. Paris, Nathan, 1978, p. 95.

⁴⁴ Notons cependant quelques remarques pertinentes dans Brian T. Fitch, *op. cit.*, p. 324-328.

Ce qui assure la reconnaissance du texte critique et colmate la fuite des procédés herméneutiques sera l'affaire d'une structure institutionnelle. Et c'est en ce sens que nous devons considérer l'institution comme un degré supérieur à la critique professionnelle qui, à l'instar de la relation du texte premier au texte second, limite, détermine, modalise cette dernière. Voilà d'ailleurs une troisième grande approche de l'étude du texte critique⁴⁵. Cependant aborder l'institution comme troisième degré de textualité se révèle ici particulièrement problématique du fait que l'institution n'est pas un texte. Malgré toutes ses constitutions et incorporations juridiques – on pense à l'Université, au Conseil des arts du Canada, aux décrets ministériels en France et au Québec – l'institution ne tient jamais dans le langage. On la perçoit plutôt dans la périphérie du texte, ou alors, très indirectement, on en dégage les manifestations dans le non-dit en retournant les évidences contre elles-mêmes. Cela amène deux types d'analyse institutionnelle, dont chacune ne rendra compte que partiellement du phénomène de la subjectivité critique. D'une part, l'institution apparaît sous forme d'une configuration socialisante qui prend en charge les textes littéraires et critiques, les inscrit dans les catégories prédéfinies du savoir, limite la prolifération de leur sens en divisant, en spécialisant et en régissant les discours qu'ils engendrent. De l'autre, l'institution est ce qui donne une cohésion discursive – cohésion polarisée idéologiquement – à cette structure, une cohésion alors indirectement perceptible dans le

⁴⁵ C'est cette dimension institutionnelle du texte critique qui reste la plus étudiée, entre autres par un groupe qu'on peut rattacher à l'Université Laval : Lucie Robert, Nicole Fortin, Maurice Lemire et Joseph Melançon.

texte critique et dans les diverses instances de consécration. On évoquerait, en termes marxistes, la notion d'institution pour décrire l'ensemble de *l'infrastructure* à partir de laquelle se construisent, s'intègrent et se distribuent les discours *sur* (et *de*) la littérature. On alléguerait, de plus, les présupposés d'une *superstructure* qui institue le discours littéraire comme scriptible et lisible.

Une première école, d'inspiration plus sociologique, qu'on peut relier aux travaux de Pierre Bourdieu et de Jacques Dubois, décrit la configuration et la logique qui président à l'institution littéraire. Celle-ci se pense comme un vaste réseau où se distribuent les instances de production et de consécration assurant la validité des textes et des savoirs. Il faut comprendre que ce réseau est structuré de façon à codifier la circulation des textes et des savoirs dans le spectre du dicible : c'est, par exemple, l'École qui discrimine, rétribue et inculque la pratique du texte second. Mais il faudrait aussi entendre chacune de ces instances comme autant de positions d'énonciation qui influent sur la valeur de ce qui est dit, sur son sens, sur l'existence même du dire. C'est ainsi que la valeur de la reconnaissance reste tributaire de la position à partir de laquelle elle a été énoncée. Une nuance importante s'impose : si l'institution moderne ne se définissait que par « le réseau et la tribune », nous en serions encore au régime despotique du savoir, probablement comme le fut le cadre de l'université médiévale. Cette idée d'une hiérarchisation statique de la valeur littéraire est concurrencée par la dynamique essentiellement inter-relationnelle à laquelle participent les textes critiques. L'institution n'est pas qu'un réceptacle où viennent s'agglomérer les savoirs. Les textes – et cela sera particulièrement

spectaculaire dans l'institution québécoise de 1960 à 1980 – dessinent le réseau autant qu'ils en reproduisent le motif. Pour rendre compte de ce dernier aspect, Pierre Bourdieu recourt à la notion physique du champ. Mais il emprunte encore plus largement au modèle capitaliste la notion de marché des biens symboliques. Le troisième degré de textualité désigne donc cette dimension qui englobe les deux premiers degrés et les fait communiquer avec un lecteur, une caution et surtout d'autres textes.

I.c.1 De la critique à l'École

L'inter-relation des degrés textuels reste singulièrement aiguë dans la problématique de l'essai critique qui se situe à mi-chemin des mécanismes d'institutionnalisation des textes littéraires. Le texte critique agit sur le texte littéraire, mais il est lui-même travaillé par une institution et cette dernière action se répercutera sur le texte littéraire. Il y a un phénomène de double articulation dans l'institutionnalisation du texte critique dont on ne peut rendre compte qu'en reconduisant la distinction mondain/professionnel du texte second à un niveau supérieur. Cela reconduit l'analyse sur deux plans institutionnels distincts qui recourent le texte critique : le champ littéraire et le champ scolaire. Et bien que l'un et l'autre procèdent de logiques différentes (le champ scolaire étant, par exemple, moins libre des déterminations sociales et économiques que le champ littéraire), on pourra considérer l'un comme l'extension de l'autre, dans la mesure où ils ont pour fonction

respective d'intégrer des discours premiers (institution littéraire) et des discours seconds (institution scolaire). La distinction est pourtant moins nette qu'on voudrait le laisser entendre. L'École reste un des mécanismes centraux de l'institution littéraire et participe, plus que tout autre dispositif, à la constitution d'un corpus canonique, à l'incorporation et à la perpétuation des *habitus* esthétiques. Mais, outre cette fonction normative, l'École est le lieu de l'intégration et de la transmission des savoirs critiques, c'est-à-dire une tribune qui autorise les savoirs et les sujets qui s'en déclarent propriétaires. On reconnaît que, dans un tel contexte, l'École tend à se confondre avec l'Université moderne. Ce à quoi il faut ajouter le Collège, dont le poids, du moins le poids économique, dans l'institution littéraire québécoise en particulier reste important par la quantité de lecteurs qu'il génère⁴⁶. D'ailleurs, comme l'Université est connotée des attributs commentatifs de la scolastique médiévale et le Collège de ceux de l'enseignement classique rhétorique, le terme École permet d'éviter de particulariser l'institution avec l'une ou l'autre des formes de second degré. Quant au rôle de l'enseignement, on dira que les lectures et les écritures professionnelles exigent d'abord un apprentissage par opposition à une critique mondaine qui se définit idéalement comme inspirée.

Distinguant ainsi instrumentalement les institutions scolaire et littéraire, on peut affirmer que dans cette dernière, c'est davantage la dimension mondaine de la

⁴⁶ Voir à cet effet Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d'une didactique : la formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec, 1852-1967*, Québec, CRELIQ, Université Laval, 1988.

critique qui joue le rôle d'instance de consécration immédiate. On pense évidemment à la recension du journal, ou plus simplement à cette critique parlée mentionnée par Thibaudet. C'est bien à ce titre, celle de caution du texte littéraire, que les textes critiques sont souvent analysés⁴⁷. Cette dimension de la réception critique peut dès lors être étudiée dans ses processus de valorisation ou de dévalorisation, car le texte littéraire, en tant que surface lisse et pleine, est un objet suffisamment stable pour y appuyer la comparaison des discours seconds. Cependant, la chose s'avère plus difficile lorsqu'on passe à la critique professionnelle. Il se produit ce glissement quand le sujet critique excède la reconnaissance mondaine, quand il dépasse l'expression simple d'un désir – ou d'un déni – du texte premier pour en construire un savoir intégrable et transmissible. Peut-on, par exemple, comparer la thématique de la droite et du cercle dans l'espace de *Bonheur d'occasion*, telle que la décrit André Brochu, avec l'idée tragique de la rédemption par la guerre, telle que la développe François Ricard? Aucun levier ne permet de mesurer l'objet du savoir de l'un par rapport à celui de l'autre. Le savoir ne rivalise pas avec le savoir, il s'intègre à un savoir supérieur. Tant que l'objet du texte second, de critique mondaine, restait le texte littéraire, c'est la *transmission* du texte qui importait. Le texte circulait et l'institution littéraire en réglait le mouvement. Mais la critique professionnelle construit l'objet de son discours et celui-ci devra alors circuler sur un autre plan :

⁴⁷ Voir, à cet effet, Richard Hodgson et Ralph Sarkonak, [édit.], *Le roman québécois contemporain (1960-1986) devant la critique. Œuvres et critiques*, Tübingen/Paris, Günter Narr/Sedes, 1989.

Dès le moment où l'accent est mis plus sur l'interprétation que sur le jugement (et une interprétation qui n'a pas pour fin de rendre clair), l'exercice critique est partagé entre la tentation de pratiquer la citation servile [...] et celle, comme cela se passe dans le meilleur des cas, de se transformer en genre littéraire spécifique⁴⁸.

Malgré un amalgame incertain des écritures mondaines (de jugement) et professionnelles (d'interprétation), Jacques Dubois lève ici le voile sur le fait que la critique, devenue une pratique distincte dans le champ littéraire, doit à son tour obtenir la confirmation de sa valeur par une instance supérieure. Et on peut dire que c'est à ce point que le travail critique bascule dans l'École, qui seule pourra se porter garante de la validité de son savoir. La reconnaissance accordée au texte critique peut évidemment prendre la forme d'une caution purement littéraire par les prix (surtout catégorisés dans l'essai) et par un tiers texte (de forme mondaine). Mais l'École reste la structure obligée par laquelle sa dimension sapientielle se trouve intégrée au réseau des connaissances.

La place de l'École est aujourd'hui devenue à ce point centrale qu'elle contient dans son orbite la majeure partie des mécanismes de transmission des discours seconds : l'enseignement, les revues spécialisées, l'édition et l'ensemble des moyens matériels qui assurent le maintien d'un discours secondaire⁴⁹. Il faudrait encore insister sur la valeur de caution que prend la diffusion scolaire. Tant il est vrai que le marché immédiat des discours seconds est restreint, l'École institue une reconnaissance dans la longue durée et dans le marché élargi d'un public étudiant.

⁴⁸ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁹ C'est en partie à cause de la dépendance envers ces moyens matériels que l'École est moins libre des déterminations politiques et sociales que le champ proprement littéraire. Voir à ce sujet Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 88-96.

Cette force d'attraction de l'École lui donnera souvent l'aspect d'un monde clos où évoluent en circuit fermé les discours critiques qui n'ont plus à chercher leur caution à l'extérieur de l'institution universitaire. Mais la clôture de l'École est constitutive de son autonomie, à l'abri – c'est du moins ce qui est souhaité – du politique et de l'économique. C'est aussi cette clôture qui permettra d'expliquer qu'elle recrée, en son giron, les éléments de socialité dont elle s'est en un premier temps détachée : le pouvoir, la hiérarchie et l'échange.

C'est ainsi que l'École chapeaute le vaste ensemble des spécialisations qui ont divisé les champs littéraire et critique et dans lesquelles les instances de reconnaissance viennent s'intégrer. Et dans la mesure où les textes critiques répondent en partie aux légitimations potentielles, l'École reste assimilable à un méta-discours. Elle détermine l'ensemble des discours seconds, les ordonne selon leur méthodologie et leurs résultats. Elle impose de fait un discours sur les textes premiers en les classant par genre, appartenance nationale et historique. Mais à l'intérieur de l'ensemble scolaire, chacune de ces spécialisations reproduit un champ spécifique où les cautions se distinguent de nouveau par leur valeur. Le phénomène de spécialisation calque donc, à une moindre échelle, l'image de l'École, divisant et redivisant ainsi les savoirs critiques en les orientant dans les catégories qui s'y seront définies⁵⁰. C'est en ce sens qu'on peut parler de l'école dans l'École, d'une gradation

⁵⁰ Cette division et cette spécialisation sont parfois aussi vues comme une stratégie qui permet d'éviter les conflits interprétatifs. Voir Gerald Graff, *Professing Literature : an Institutional History*, Chicago. University of Chicago Press, 1987, p. 258 sq.

para- et infra-scolaire, où se développent et se structurent les savoirs spécialisés ou d'avant-garde. L'École, comme dans l'expression *faire école*, devient donc un modèle de fonctionnement – autant et sinon plus qu'une tribune – qui reproduit dans chacune de ses ramifications le motif de sa globalité.

L'École moderne se développe donc comme le prolongement des discours secondaires et reconduit la dialectique du commentaire et de la rhétorique dans une dimension institutionnelle. Par exemple, le capital symbolique ainsi tenu par un individu se traduit également par l'amalgame des deux types de capital spécifique⁵¹. Un premier, d'inspiration scientifique, est issu d'une pratique rhétorique au sens où le sujet limite son action à l'intérieur du champ scolaire et à l'intérieur des spécialisations (endo-universitaire). Le second, le courant « mondain » (séculier) de l'institution universitaire s'apparente, quant à lui, au commentaire dans la mesure où l'action du sujet déborde la clôture scolaire et littéraire pour viser une action plus large au sein de l'ensemble social (exo-universitaire). Des lignes de forces seraient encore à tracer entre les dispositions institutionnelles et la production textuelle des sujets critiques. Et, bien qu'il ne soit toujours question que de dominantes comme dans le cas du commentaire et de la rhétorique, les stratégies d'acquisition de pouvoir ne sauraient, selon Bourdieu, faire l'économie de l'un ou l'autre type de capital, endo- et exo-universitaire.

⁵¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 99-167.

I.c.2 La constitution et clôture de l'institution

L'émergence des savoirs critiques et de leur organisation institutionnelle s'effectue selon les principes de collégialité qui président à la définition des positions d'énonciation dans les champs littéraire et scolaire. La collégialité comme structuration du pouvoir repose sur l'assomption d'une égalité relative des sujets au sein d'une communauté⁵², d'une communauté critique dans le cas qui nous intéresse. Évidemment, cette égalité relative est un *moment* de l'institution, le point utopique du libre marché, que suit immédiatement une hiérarchisation se constituant sur la foi de la reconnaissance mutuelle. C'est, en somme, le modèle de l'assemblée des pairs qui permet de déterminer les positions dominantes dans le champ tant scolaire que littéraire, positions dominantes qui deviennent les lieux de l'énonciation autorisée du discours critique professionnel. En contrôlant l'accession au titre de pair, l'institution assure sa pérennité et la stabilité de ses corps doctrinaux. Bourdieu a ainsi mis en lumière, qu'entre autres dispositifs, le maintien prolongé dans une position de dépendance (en somme la durée des études) assurait, chez les agents, l'intégration et la reproduction d'une configuration établie.

En fait, les positions de pouvoir étant hiérarchisées et séparées par le temps, la reproduction de la hiérarchie suppose le maintien des écarts, c'est-à-dire de *l'ordre des successions*. C'est cet ordre même que menace la *celeritas* de ceux qui veulent « brûler les étapes » [...] à l'inverse de la *gravitas*, cette

⁵² Vincent Lemieux, « Structuration du pouvoir dans les universités », *Revue politique et management public*, vol. 12, n° 12, 1994, p. 139-141.

saine lenteur dont on aime à penser qu'elle constitue par soi une garantie de sérieux⁵³.

À cet effet, certains champs scolaires spécialisés sont plus à même de prolonger les situations de dépendance et de perpétuer les structures de façon inchangée. On pense ici à des champs de recherche plus traditionnels, aux corpus solidement établis ayant une longue suite de commentaires, aux méthodes plus laborieuses. La collégialité de l'institution n'exclut donc pas une forme de corporatisme et ne peut fonctionner comme structuration stable qu'à la condition d'une certaine clôture du champ⁵⁴. Les ouvertures restent sagement gardées.

Cela étant, l'assemblée des pairs demeure une structure essentiellement extratextuelle qui intéresse surtout le sociologue. On peut cependant en reconstituer la dimension discursive dans l'ensemble de l'armature citationnelle et référentielle qui participe à l'intégration du texte critique dans la distribution des savoirs. C'est ainsi le propre de l'École d'engager l'intégration des savoirs du texte critique par un code précis de référencement qui atteste son appartenance (du moins sa prétention d'appartenance) aux corps institués des connaissances. On retrouve d'ailleurs là une caractéristique qui distingue ostensiblement la critique professionnelle de la critique mondaine. Le lourd appareil de références et de citations savantes certifie une rigueur, une érudition, une *gravitas* qui deviennent autant les buts que les moyens du

⁵³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 116-117.

⁵⁴ Vincent Lemieux, *op. cit.*, 141-144.

texte critique⁵⁵. Mais il faut aussi se garder de systématiser l'appartenance d'un texte à l'institution en assimilant cette dernière au support directement scolaire de ces notes de bas de page ou de telle bibliographie exhaustive. Les écritures secondes sont parfois, sur ce point, assez subtiles et vont s'intégrer à l'échelonnement des savoirs par des références suffisamment lâches qu'elles semblent parfois se nier pour mieux s'affirmer. Ainsi, à l'intérieur d'un champ de spécialisation, l'utilisation d'un vocabulaire et de concepts (ou corollairement leur non-utilisation) autant que la reprise d'axiomatics précises sont des marques certaines d'inscription dans un réseau de savoirs déterminés.

On retrouvera donc dans l'ensemble des références des textes critiques qui font autorité ce principe de *nomination* qui définit les positions dominantes dans l'institution. Plusieurs domaines de recherche dans les sciences humaines ont ainsi répertorié l'ensemble des citations dans un index qui fait foi du capital symbolique des agents dans chacun des champs spécifiques⁵⁶. Classant chacun des textes selon la quantité de références qu'ils reçoivent, on gradue une échelle des savoirs, ce qui permet d'obtenir très rapidement une topographie assez précise de l'institution. Dans les domaines littéraires, dû peut-être à une plus grande part d'*écriture* dans les textes, les procédés de gradation sont moins facilement et moins objectivement quantifiables. Mais le fond du procédé reste le même : le geste du renvoi est l'acte de suzeraineté

⁵⁵ Il y a bien sûr, dans ce jeu textuel des renvois infinis, des dispositifs de contrôle analogues à ceux que déployait l'assemblée des pairs.

⁵⁶ Ces répertoires, entre autres les *Arts & Humanities Citation Index* et *Social Sciences Citation Index*, étant maintenant disponibles en version informatisée, la comptabilité en devient très facile.

d'un texte en regard d'un autre. Il s'établit dès lors un réseau où certains nœuds sont plus fréquentés, et par le fait même plus fréquentables. Par exemple, si André Belleau renvoie à Marc Angenot telle définition du discours social, c'est sur ce texte que j'irai appuyer telle affirmation, fort de l'aval que Belleau accorde à Angenot. Tout agent du champ critique québécois garde perpétuellement à l'esprit cette constellation dans laquelle il évolue.

La reconnaissance d'un capital symbolique comme opération textuelle réintègre le concept d'*auctoritas* scolastique dans le processus dynamique de la Modernité. Cela explique qu'une autorité se construit à partir des textes autant qu'elle sert à les valider. Il s'établit, par la forme des renvois, un échange entre le texte critique et la configuration des savoirs institués, entre le citant et le cité. Le premier y cherche avant tout une légitimation qui cautionne son savoir bien davantage qu'une « description méthodologique ». En ce sens, toutes les références à un texte autre que le roman devraient être considérées comme un troisième degré virtuel qui dispense une caution potentielle au texte de second degré. Le texte cité obtient en retour une reconnaissance de sa valeur, qui consolide son capital symbolique, une reconnaissance de créance du savoir critique dans le sillage duquel s'est placé autrui. Le modèle théorique du marché développé par Pierre Bourdieu est alors à son comble d'efficacité : contre l'autorité se transigent les savoirs et, inversement, les reconnaissances se monnayent par les marques échangeables du savoir. Les objets du discours critique circulent dans les textes et acquièrent cette plus-value

institutionnelle à chaque opération qui transmue de l'objet du désir en objet de savoir, puis l'objet de savoir en objet de pouvoir.

Mais il ne s'agit pas vraiment ici d'un échange qui s'établit entre les textes, mais entre une énonciation un énoncé. Comme le mentionne Antoine Compagnon : « Toute la puissance de l'*auctoritas* tient à son éponyme, et le mot renvoie à un sujet de l'énonciation plutôt qu'il ne désigne un énoncé⁵⁷ ». La formule qui donne au « sujet de l'énonciation » ce pouvoir d'une *auctoritas* critique est encore ici à affiner pour intégrer une problématique institutionnelle moderne. Il faudrait, dans ce contexte où un même sujet est engagé dans plusieurs champs (littéraire, critique, universitaire) et obéit à plusieurs déterminations, distinguer à la suite de Bourdieu le sujet épistémique, objet de la description sociologique, du sujet empirique, personne réelle et irréductible à l'analyse⁵⁸. Le sujet épistémique est celui qui répond aux déterminations propres à l'institution ou au champ spécifique de l'institution. C'est ce sujet qui possède le capital symbolique, l'*auctoritas*. Dans l'ordre textuel, on insistera plutôt sur le nom propre comme le signifiant qui supporte la valeur d'une position d'énonciation⁵⁹. La métonymie généralisante qui nous fait dire qu'on cite, par exemple, *Gilles Marcotte* plutôt que *Le roman à l'imparfait* prend alors tout son sens, et va bien au-delà de la commodité verbale. C'est le nom propre qui décrit la position

⁵⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 218.

⁵⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 34-37. Le sociologue utilise aussi le terme d'agent pour désigner le sujet épistémique.

⁵⁹ La forme même de la référence moderne est encore là pour certifier la prépondérance de l'énonciateur sur son énoncé : le nom de l'auteur précède toujours le titre du livre.

d'énonciation, bien davantage que le grade purement scolaire du critique. Le nom peut rendre compte de la mouvance des *auctoritas* infra-scolaires et des gradations para-scolaires⁶⁰, alors que l'autre est statique, figé dans une machine que Gilles Deleuze qualifierait de despotique⁶¹. Cela explique, en outre, que les positions d'énonciation n'ont jamais à être textualisées autrement que dans ce nom propre. Le « En tant que... » est tout contenu dans la signature qui autorise la parole critique. Le nom propre du critique apparaît comme la face textuelle où se concentre tout le discours institutionnel. On atteint visiblement le dernier relais sur le chemin du sujet critique.

I.c.3 La concurrence au sein du champ

Cette transaction entre le citant et le cité, c'est-à-dire entre le texte citant et l'énonciation citée, serait incomplète si on n'abordait pas son corrélatif, à savoir la relation entre l'énonciation citante et le texte cité. Ce rapport redouble et compense celui de la *nomination*, mais d'une façon beaucoup plus simple en s'apparentant au rapport métatextuel tel que développé dans le précédent chapitre. Dans ce mouvement, le texte critique objective autant le savoir institué que le texte littéraire.

⁶⁰ Il faut bien comprendre que le nom propre dans le discours du savoir fonctionne différemment que dans un discours courant : « les mots du discours scientifique, et notamment ceux qui désignent des personnes (les noms propres) ou des institutions (le Collège de France), sont exactement ceux du discours ordinaire, du roman ou de l'histoire, alors que les référents de ces deux espèces de discours sont séparés par toute la distance qu'introduit la rupture et la construction scientifiques. » Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 35.

⁶¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 227-236.

Par l'acte de la référence, le texte critique se place lui-même sur le troisième degré, commente ou analyse l'*autre* texte critique. Le procédé est évidemment plus vif dans les textes de réception des ouvrages critiques et c'est souvent là que l'on rencontre la polémique ou la célébration. On retrouve aussi cette *critique de la critique* dans la plupart des textes seconds, ne serait-ce que pour légitimer l'originalité et la pertinence d'un travail.

On peut néanmoins comprendre que, dans tout renvoi d'un texte à l'autre, les deux affirmations, de suzeraineté et de souveraineté, sont toujours présentes à des degrés divers, soit celui d'appeler le renfort d'un savoir constitué, soit celui de commenter ce savoir. Il y a donc, pour le sujet critique, concurremment à la nomination des positions privilégiées dans le champ du savoir critique, un certain enjeu pragmatique qui l'incite à poser implicitement sa propre énonciation au sein de ce même champ. Sociologiquement, on constate que tout texte à l'intérieur du champ proprement critique participe à ce que Bourdieu nomme « la lutte de définition⁶² ». Et cela n'est aucunement imputable à une quelconque perversion issue d'un opportunisme carriériste. Il y a là quelque chose qui participe de l'échange et qui favorise une première inscription subjective, celle par le pouvoir. Ce jeu de pouvoir traverse d'ailleurs le texte critique de part en part : « le discours, affirme Foucault, n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce

⁶² Pierre Bourdieu, *Les règles...*, *op. cit.*, 1992, p. 313.

pour quoi, ce par quoi on lutte⁶³ ». Dans toute reconnaissance, dans toute caution, se pointe l'affirmation concordante d'un pouvoir de cautionner.

I.c.4 L'institution comme fait de discours : le canon

Le dernier aspect de l'institution qu'il faudra considérer sera sa textualisation incidente sous la forme du canon. On rencontre ici une école américaine qui assimile l'institution à une dimension beaucoup plus abstraite, et en réalité plus souple, celle de l'institution comme fait de discours⁶⁴. On peut aussi rapprocher de cette notion de canon ce que Hans-Robert Jauss décrit comme horizon d'attente et condition de lisibilité⁶⁵. Et on pourrait encore évoquer une parenté conceptuelle avec l'*habitus* employé par Bourdieu pour désigner l'intégration et la reproduction (consciente ou inconscientes) des règles propres au champ littéraire⁶⁶. Toutes ces notions sans être synonymes, loin de là, représentent les modalités d'une détermination sur le texte critique qui le régissent de l'intérieur, contrairement à l'infrastructure qui reste à sa périphérie. L'institution comme substrat idéologique a profondément intégré la fibre du texte critique au point où elle peut facilement se confondre dans un deuxième degré avec l'ensemble du discours sur l'œuvre. Et parfois s'y confond-elle

⁶³ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 12.

⁶⁴ Nous renvoyons, à cet effet, à la distinction d'André Belleau de l'institution comme *fait d'appareil*, ce que nous avons considéré comme infrastructure et institution comme *fait de discours* : superstructure. Distinction aussi reprise par Benoît Melançon dans « Théorie institutionnelle et littérature québécoise », Maurice Lemire [édit.], *L'institution littéraire*, Québec, CRELIQ, 1986, p. 29-32.

⁶⁵ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Homo...*, *op. cit.*, p. 251-254.

entièrement, dans ce qui serait considéré comme un texte scolaire idéal. Ce qui caractérise le substrat idéologique de l'institution, c'est son antériorité et sa postériorité, sa qualité de déjà-là et d'au-delà du texte littéraire. Déjà-là par le fait d'un corpus littéraire préalablement constitué, par ce fait que l'objet du discours critique est sur-déterminé par une certaine *sélection* historique des textes. Au-delà parce que les consensus de la communauté interprétative façonnent une norme critique qui rendra recevable autant que lisible le texte second⁶⁷. On peut dès lors évoquer ce substrat idéologique institutionnel pour toute détermination du texte littéraire qui ne se donne pas comme ajoutée. Le canon se lit comme un discours intrinsèque à l'œuvre et jamais textualisé, tant il va de soi. On en retrouvera en outre la traduction « scientifique » dans les axiomatiques objectives des méthodes.

Il reste en fait assez périlleux de départager ce qui est un savoir déjà constitué de ce qui serait le discours subjectivé propre à l'essai critique. Ce savoir institutionnel pourra bien sûr être exprimé explicitement dans l'armature intertextuelle. Mais l'essentiel de cette institution idéologique est en quelque sorte invisible au sujet critique, puisque c'est avec elle qu'il travaille, c'est à même son discours qu'il pense le texte littéraire. Le savoir n'est plus le texte *autre*, il est le texte *même*. Il faudrait plutôt considérer cette dimension normative de l'institution à l'aune des degrés de textualisation. Le canon apparaît comme la trace d'une continuité discursive entre les

⁶⁷ « agreement, rather than being the proof of the stability of objects, is the testimony to the power of an interpretative community to constitute the objects upon which its members (also and simultaneously constituted) can then agree ». Stanley Fish, *op. cit.*, p. 338.

différents degrés textuels qui se construisent à partir de l'œuvre littéraire. D'abord un exemple peu subtil tant il apparaîtra notoire : un poème écrit au Québec est critiqué dans un texte second qui se signale comme québécois (par le nous), ce dernier étant avalisé par un appareil institutionnel littéraire québécois; on dira que l'appartenance du poème à un corpus québécois forme une partie du substrat idéologique effectif dans la canonicité du texte. Autre exemple : un texte du XIX^e siècle signifiait son appartenance au corpus littéraire par l'emploi d'un registre de langue qu'on qualifiera plus tard de soutenu (avec l'imparfait du subjonctif, le passé simple...). Or quand un manuel, non plus de littérature, mais bien de rédaction, cautionné par l'École, affirme que le registre soutenu est surtout employé dans les textes littéraires, nous sommes visiblement devant un canon qui, répété dans tous ces degrés de textualité, finit par s'effacer et couler dans un implicite muet. En fait, la quantité des exemples serait ici proprement infinie puisque cette dimension normative de l'institution fonctionne à tous les degrés : dans les romans comme façon de manifester sa littéarité, dans le texte critique comme signe de lisibilité, enfin dans l'appareil institutionnel sous la forme des grands ensembles qui structurent tout corpus.

Le canon revient donc sous la forme de l'Identique d'un degré textuel à l'autre de telle sorte que la stratification des discours (littéraire, critique, institutionnel) devient de moins en moins nette. Cette façon de *rendre l'œuvre à elle-même* prend alors la forme des évidences tacites parce que jamais énoncées sur un mode second et, à plus forte raison, tertiaire. Poursuivant avec les mêmes exemples obvies, nul ne prétendra tenir un discours véritablement critique en affirmant que le poème « Roses

et ronces » de Roland Giguère est un texte québécois ou qu'*Angéline de Montbrun* est un texte littéraire parce qu'il est bien écrit. Tout au plus, il s'agit de banalités qui ne sont pas énoncées parce qu'elles restent sous-jacentes à la pratique. Dans cette optique, il n'est pas surprenant que le canon, la Norme comme le signale André Belleau, ne soit perceptible que dans la négativité ou la différence⁶⁸. On la reconnaîtra dans un silence lourd autour de certains contenus, dans la résistance aux textes seconds. Belleau ajoute qu'on la retrouve également dans les sur-dits, qui deviennent ainsi les symptômes d'une dénégation malhabile. Le dilemme reste de savoir comment cette norme, ce canon, interagit avec la subjectivité critique. La question qui s'était posée dans la dimension méthodologique du texte refait surface. L'écriture de la critique s'exerce-t-elle contre le canon ou alors avec lui, ou peut-être indépendamment de ces présupposés institutionnels? On ne dispose pas ici de catégories de sous-canon (ce qui resterait encore un canon) comme ce fut le cas avec les écritures commentative et rhétorique. La question reste donc en suspens. C'est pourquoi il faudra repenser le canon dans un deuxième temps, après avoir révisé les rapports traditionnels qui lient le sujet et l'objet.

*

Pour l'instant, on se contentera de noter que le point nodal de toute analyse institutionnelle de la critique littéraire consiste à exposer l'articulation de la structure extérieure et de la régie interne du discours par le canon. Autrement dit : comment les

⁶⁸ André Belleau « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, p. 169.

guillemets, marques de l'infrastructure, qui encadrent le *texte autre*, laissent fuir le savoir de la superstructure qui contamine le *texte même*? On pourra évidemment montrer que toute norme ne fait que traduire, en termes critiques, les intérêts d'un groupe dominant dans l'infrastructure⁶⁹ ou qu'inversement, le canon détermine la composition d'un corps professoral qui se recrute essentiellement au sein d'une bourgeoisie libérale et qui reproduit ses propres valeurs. Cela lui accorde un contrôle prépondérant sur l'accession aux positions dominantes de l'institution par les autres sous-groupes⁷⁰. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'au terme de ces opérations institutionnelles, le texte critique a transmuté un objet de savoir (la littérarité du texte premier) en objet de pouvoir, plus précisément en capital symbolique. Cela s'effectue par l'inscription du discours dans le réseau, essentiellement scolaire, des savoirs littéraires. Les renvois d'un texte à l'autre sont autant d'échanges qui signifient la validité du texte citant et certifient le pouvoir du sujet cité. Le passage de l'objet de savoir dans les défilés de la structure institutionnelle le majore encore d'une plus-value qui se capitalise ensuite dans un nom propre.

⁶⁹ John Guillory, *Cultural capital: the problem of literary canon formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 6-7.

⁷⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 105-120.

I.d Du sujet, en dernière instance

Discours sur la nature du texte littéraire et sa littéarité, descriptions axiomatisées et scripturaires des différentes méthodologies qui construisent un savoir critique, rôles et limites institutionnels du texte second : au terme de cet examen des trois types d'analyse qui ont jusqu'ici orienté l'étude de la critique littéraire, on est à même de mieux percevoir comment s'articulent ces approches les unes en regard des autres. L'étude des textes et des discours s'est ouverte sur des espaces toujours plus vastes, mais en même temps sur des motifs toujours gravés plus profondément dans le texte. Comme si le texte critique faisait de la trace de son histoire une projection dans le monde et une introjection dans sa fibre. Il est maintenant temps de voir de quelle façon ces langages s'emboîtent et se déboîtent.

degré de textualité	description méthodologique	véhicule de la subjectivité	type d'écriture critique
1 ^{er}	poétique	désir	mondaine
2 ^e	critique	savoir	professionnelle
3 ^e	institutionnelle	pouvoir	référentielle

Au départ, toute poétique explicitement, toute critique implicitement, contient cette définition, cette détermination du fait littéraire qu'il est loisible d'extraire ou de déduire. Dans la mesure où l'on dira : « C'est ce dont parle le texte critique », on dira aussi : « C'est ce que désire le critique », et on dira surtout : « Voilà un texte littéraire ». Décrite comme concept ou comme corpus, littéarité ou texte littéraire, la

littérature apparaît comme le noyau dur, particule élémentaire, de toute l'armature critique et institutionnelle. Voilà pourquoi on ne peut l'évoquer que sur un ton toujours un peu présomptueux. Le langage théorique, lui, reste inévitablement en-deçà. C'est que le texte littéraire est le centre, premier degré de tous les étagements et, d'une certaine façon, l'objet originel et original de l'entreprise. Dans la majorité des études de la critique, c'est sur le littéraire que se porte l'attention⁷¹, car l'objet du désir est là, c'est lui qui engendre une suite fidèle et subordonnée à sa somptuosité. Pourtant, si comme l'affirme Jacques Dubois : « tout discours a besoin pour exister d'un méta-discours qui lui apporte la reconnaissance⁷² », le texte ne devient effectif que dans une relation interprétative⁷³, une relation désirante, devrait-on ajouter. Il faut d'abord ce texte à désirer, ensuite que le désir s'écrive dans un texte autre.

Le texte critique est donc second, secondaire, et deviendrait pour peu accessoire, si on ne limitait pas les prérogatives du premier degré. Déterminé au premier chef par ce dont il parle, par cet objet rutilant, par ce texte littéraire qui lui porte un ombrage lourd, le discours secondaire n'a guère de légitimité en lui-même. Pour s'identifier, il se rabat logiquement sur le texte premier, sur sa nature et celle du monde, sur ses liens avec le monde ou sur son absence de liens. Bref, le texte critique

⁷¹ C'est ce qui rend particulièrement difficile la présente problématique de la subjectivation critique. La critique n'est que rarement décrite pour elle-même.

⁷² Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 95.

⁷³ Si on considère à la suite de Roland Barthes que le texte est la « surface opératoire » (*Encyclopædia Universalis*) qui s'oppose à l'œuvre, on peut admettre que son existence est entièrement conditionnée par cette opération qu'est le méta-texte. Voir Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 47.

reste aujourd'hui forcé de se caractériser par l'ensemble de ses postulats objectifs. C'est tout le sens des méthodes, traductions instrumentales des axiomatiques, traductions qui récrivent de toutes pièces le texte premier en s'y forgeant un objet. Comme écriture, le texte critique se retrouve pris dans le réseau des identités et des différences, dans le jeu du Même et de l'Autre, qui le lie dans un tiraillement incessant au texte littéraire. Écrit comme un Même mondain, il se perd dans le flux des désirs dissipés. Écrit sous la forme de l'Autre, transparent ou dépendant, il échappe à la dérive en changeant d'objet. Ce qu'il maîtrise, ce qu'il tient, ce n'est plus le texte littéraire, mais autre chose : un objet de savoir, un objet *dans* le texte. Le désir n'est plus celui du fait littéraire, c'est celui de la connaissance, de laquelle Montaigne disait qu'il « n'est désir plus naturel », il est vrai, un peu avant d'admettre qu'il y a « plus de livres sur les livres, que sur autre subject. Nous ne faisons que nous entregloser⁷⁴ ». Façon commode de justifier la praxis – serait-elle perverse? – dans le champ des textualités.

Cependant le texte critique n'est pas libre de toute détermination dont la plus immédiate demeure son inscription dans une institution qui opère d'avance sur lui une catégorisation et une distinction. L'institution reste la seule qui peut nous le rendre, lecteurs, certifié d'une validité sapientielle. Le désir de connaissance, évoqué par Montaigne, pour naturel qu'il soit, est dirigé vers des objets de la connaissance déjà définis par des mécanismes qui n'ont rien de naturel. Le texte de critique

⁷⁴ Michel de Montaigne, « De l'expérience », dans *Essais*, Livre 2, chap. 13, Paris, Garnier Frères, 1962, p. 520.

contemporaine est, à cet effet, particulièrement dans un état de dépendance en regard de l'institution. On y sait au moins une raison sociologique : la concentration universitaire de la recherche. La spécialisation poussée des activités critiques produit cette conséquence que souligne Michel Charles : « Les corps doctrinaux contemporains ne sont en effet pas suffisamment stables ou reconnus pour pouvoir bloquer les procédures d'interprétation⁷⁵ ». La dispersion des savoirs rend plus impérieux encore le besoin d'une reconnaissance extra-textuelle centralisée. La critique et son objet ne se voyant plus assurés *de facto* de leur légitimité traditionnelle, le sujet critique doit, plus que jamais, s'en remettre à l'institution pour autoriser sa parole. L'institution se présente donc comme l'ultime pouvoir de sanctionner ce qui était au départ un désir *du* texte, devenu savoir *dans* le texte en attente d'être enfin retraduit en un pouvoir *sur* les textes. Ce que l'analyse institutionnelle nous apprend, c'est qu'elle travaille aussi dans l'autre direction, qu'elle informe l'auteur et le critique (et le lecteur par surcroît) avant même que ne s'amorce un processus interprétatif. La valeur des cautions potentielles attire dans son orbite des textes critiques. Il y a donc une surdétermination des discours critiques qui, d'une part, cherchent à répondre au désir de l'institution et, de l'autre, n'accèdent au lecteur que s'ils y répondent adéquatement.

⁷⁵ Michel Charles, *L'arbre et la source....*, op. cit., p. 76.

*

Ces trois degrés, cette séquence littéraire, critique et institutionnelle, nous offre encore quelques analogies du côté de l'évolution historique, réelle ou supposée, des textes. L'idée que nous avons du destin du texte littéraire se conforme à cette sérialité des événements. Écrit et lu dans le silence d'une conscience intime, il trouve le premier écho de son existence extérieure dans les formes mondaines de la recension journalistique. C'est déjà là une réussite que la plupart des textes littéraires n'atteignent pas. Moins encore accèdent à ce succès d'estime qu'est la recension des revues spécialisées. Quant à la critique professionnelle, elle confirme au texte son statut d'œuvre en faisant de celui-ci l'objet d'essais, d'études, d'articles savants. La prise en charge d'un corpus par l'École s'achève avec l'inscription dans le cadre canonique des cours, des manuels et des anthologies.

On peut également imaginer que l'élaboration du texte critique suit aussi cette succession des étapes : d'abord l'enthousiasme brouillon de l'écriture qui produit spontanément une forme mondaine. Puis les révisions successives modèrent et orientent le mouvement de l'essai vers le savoir et les positionnements propres aux champs littéraires. Chacune des strates se donne à lire comme une prise de distance du sujet par rapport au texte critique laissé la veille, comme le mouvement d'une écriture et d'une relecture, d'une lecture et d'une réécriture, qui corrige et justifie en appuyant le savoir là où le texte critique cédait trop au désir. On a ainsi à l'esprit l'image du peintre retouchant son tableau où sont superposées les couches et les couches de peinture, revues et bonifiées. Il créera un tableau dont le lisse ne trompe

que l'œil profane, car il peut être démystifié par une lecture génétique qui démontrerait tout l'édifice iconographique.

Enfin la constitution d'une institution littéraire n'est-elle pas fondée sur cette séquence idéale? Il lui faut des textes littéraires d'abord, des romans ou des poèmes qui constitueront la base d'une littérature nationale. Viennent ensuite les essayistes qui commentent et enfin les doctes qui classent les commentaires et les œuvres. On sait, bien sûr, tout l'illusoire de cette suite supposée. La littérature ne précède pas en essence la critique ou l'institution. Tout au plus est-il commode de la situer dans une antériorité mythique pour se conformer à l'illusion historique. Mais quand Gilles Marcotte affirme dans « Institution et courant d'air » que dans le cas québécois « l'institution précède les œuvres⁷⁶ », il ne l'affirme que parce qu'il y a là quelque chose qui heurte le sens commun, sens qui donne au texte littéraire, à l'idée du texte, à la littérature une antériorité diachronique et ontologique sur la critique et l'institution.

I.d.1 Les diffractions synchroniques du texte critique

Ces trois approches dans leurs divergences et dans leurs complémentarités peuvent agir comme autant de prismes qui décomposent le discours critique en lignes de force. Même si, dans le cours du texte, ces stries restent profondément entrelacées, on voit bien que tout n'est pas énoncé sur un même niveau. Le texte critique est

⁷⁶ Gilles Marcotte, « Institution et courant d'air », dans *Littérature et circonstance*, op. cit., p. 17.

stratifié dans ses objets et dans son discours. D'ailleurs, le vocabulaire est déjà défaillant. Les termes « étagement » et « sédimentation » de l'écriture critique traduisent mal cet état où la structure soutient autant ce qui lui est au-dessus que ce qui lui est au-dessous. Il reste que du macrocosme des approches méthodologiques au microcosme de l'écriture de l'essai, la littérature et l'institution trouvent leur écho dans le texte critique, comme si celui-ci était un instantané de la situation où il a été produit. On touche ici à un certain principe holographique où chaque parcelle garde le potentiel d'expliquer le tout parce que l'ensemble du système est inscrit dans chacun des détails. Il est, en effet, difficile d'établir où se situe l'origine de cette propriété. Serait-ce, par exemple, la continuité institutionnelle qui est assimilée et représentée dans le texte? Serait-ce plutôt une *extrapolation* des phénomènes proprement textuels de l'écriture critique qui est projetée dans l'institution? Qu'importe. La stratification que donne à lire le texte critique permet de clairement comprendre que celui-ci évolue sur plusieurs niveaux. Et son succès peut assurément se mesurer à la réponse unique, mais toujours équivoque, qu'il peut donner aux différentes questions qui lui sont adressées en même temps.

C'est ainsi qu'au fond de toute écriture critique, on retrouve ce substrat mondain, ce désir vif du texte qui s'exprime en se rendant homogène au littéraire, sans distance et sans différenciation. L'épaisseur du signifiant traduit le désir; l'esthétique propre au choix d'objet révèle une subjectivité. Et s'il arrive que le discours du savoir recouvre complètement le discours désirant, on verra ce dernier inexorablement poindre dans la citation, dans cette présence effective du texte

premier dans la critique. On le surprendra aussi dans les paraphrases dont la lettre décolle à peine du premier degré, paraphrases construites comme ce discours à la fois littéraire et critique qui redouble de l'intérieur le désir et l'objet du désir. Cette émulation du texte littéraire par le texte critique se dévoile ou se cache, de Jean Éthier-Blais à André Belleau, mais elle reste toujours présente comme le bruit de fond irrépressible des motivations qui ont poussé à écrire. Cependant, dans l'économie sapientielle de la critique professionnelle, cette strate d'écriture se déploie dans la pure perte, dans une pure dépense qui ne s'intègre jamais au réseau des savoirs. L'écriture mondaine, à l'instar des écritures dites littéraires, ne se transmet pas comme un savoir ou un savoir-faire. Le texte sur ce niveau reste l'événement unique et contingent qui échappe à toute conceptualisation.

C'est alors que le régime proprement critique (la part professionnelle du second degré) objective ce désir mondain, l'explique et le réhabilite par la présence d'un objet *autre* qu'elle dérive du texte premier. Celui-ci et la mondanité critique sont mis à distance, le désir est pour ainsi dire contrôlé, forcé de se justifier sous le mode d'un savoir. L'activité critique devant s'édifier sur une surface positive, elle la trouve de force ou d'évidence dans la littérature : un sens, une forme, une représentation qui doit convenir au désir. Mais ce faisant, ce n'est plus exactement le texte littéraire dont traite la critique. C'est d'un objet « construit » comme le dit Todorov, objet particulier de synthèse recréé par le discours critique. En ce sens, il n'est de texte critiqué qu'apocryphe. Ce second degré occupe logiquement l'espace discursif prépondérant de l'essai de critique professionnel. Bien sûr, il *est* la *critique*, au sens

où le travail de construction et de dérivation coïncide exactement avec ce que l'on considère comme texte de second degré. La subjectivité se trouve de cette façon déportée vers autre chose, tant il est vrai que l'objet du discours critique n'est plus le texte littéraire mais sa littérarité. Ce n'est plus la subjectivité désirante et immédiate que la critique mondaine réalise dans son écriture opaque et autonome, mais une subjectivité savante qui prend l'avant-scène et qui affirme un savoir sur le texte et sur les objets qu'il en dérive.

La dernière strate serait idéalement toute contenue dans le nom propre qui est le point de convergence de toutes les opérations institutionnelles du discours critique. C'est dans le nom que se réalise tout l'implicite d'une institution qui ne se nomme jamais, mais qui agit en amont du discours critique. L'institution représente ainsi cette dernière strate, affirmation du contrôle et de la maîtrise des discours littéraires et critiques. Une pragmatique de l'écriture critique pourrait aussi révéler comment se jouent, dans le texte second, les renvois et références croisés. Une référence à Gilles Marcotte ou à André Brochu procède de deux stratégies qui signifient bien au-delà des énoncés qu'ils cautionnent. L'institution est ainsi dans le texte critique comme Dieu dans le monde : présent partout, visible nulle part et dont l'existence n'est attestée que par la prière ou le blasphème. Bref, par tout ce qui a pour fonction de justifier le savoir critique du second degré dans une appartenance à l'ensemble plus vaste de la littérature, de l'histoire, de l'idéologie. Tout cela place l'énonciation critique au sein d'un champ traversé par des discours de pouvoir auxquels le sujet joint sa voix, dans un chœur ou dans un contrepoint. C'est dans la conscience nette de

l'inscription institutionnelle du texte critique, dans sa quête lucide de caution, tout compte fait dans l'affirmation corrélatrice de son pouvoir, que le sujet se révèle le plus libre, le plus indépendant des déterminations institutionnelles.

Une fois cette coupe transversale de l'essai opérée, on voit comment la pure écriture désirante de la critique mondaine a été diffractée plusieurs fois dans la séquence des étagements textuels. De la littérature à l'institution, on trouve de moins en moins de *texte* et forcément de moins en moins d'*inscription désirante*. Mais on découvre en contre-partie de plus en plus un pouvoir d'affirmer la présence, l'authenticité, somme toute, l'identité de l'objet littéraire. L'affirmation du désir se veut d'autant plus libre qu'elle se donnera dans ce style *neutre* qui ne traduit pas le désir. Ce paradoxe guide sourdement toute la problématique de l'écriture critique et ne pourrait être résolu qu'en prenant position quant à l'antériorité ontologique du désir ou du pouvoir. Reste que c'est sans doute mal poser la question que de chercher une causalité originelle dans ce qui se dessine comme un système d'autorégulation homéostatique qui compense la dispersion du désir par la concentration du pouvoir. Plus le sujet du pouvoir affirme saisir son désir, plus son désir s'épuise du pouvoir de l'exprimer.

I.d.2 Le sujet, principe unificateur de l'étagement critique

Qu'est-ce qui fait que cette séquence des trois degrés semble s'appliquer indifféremment à tant de réalité du macrocosme ou du microcosme? Comment cette

succession sérielle qui traverse le littéraire, le critique, l'institutionnel se retrouve-t-elle à tous les niveaux du texte : dans les *méthodes* et leur objet, sous la forme d'un étagement au sein de l'écriture critique, dans la séquence historique supposée des textes? Serait-ce une loi secrète qui régit les rapports de la critique? Cela correspondrait-il à quelques grands schèmes de pensée qui reproduit inconsciemment son motif? C'est visiblement dans la relation qui lie une étape à l'autre qu'il faut chercher une réponse, plus que dans la quantité et la particularité des degrés de textualité, ce qui demeure tributaire de considérations pratiques. Sans doute peut-on imaginer créer une entité supra-institutionnelle qui coordonnerait, par exemple, le champ littéraire à l'économique et au politique. On aurait là ce quatrième degré, totalitaire, pour autant qu'il y tracerait cette clôture propre à l'institution mais épouserait la totalité du *socius*. On pourrait tout autant forcer l'analyse en intercalant quelque processus entre chacune des strates actuelles, multiplier ainsi les intermédiaires entre la critique et l'institution. On ajouterait à la diffraction du désir dans une bureaucratie totale, prêtant le flanc à toutes les perversions kafkaïennes. Cela, en fait, importe moins que le commerce qu'entretiendrait chacun des degrés avec l'autre.

La continuité entre les degrés et la systématicité de cette séquence s'expliquent par le fait que chaque strate se donne comme l'objectivation directe et immédiate du degré inférieur. On pose que l'objet de la critique est le texte littéraire, que le discours de l'institution objective les textes critiques et que, de cette objectivation, peut justement découler une caution. Tout le sens qu'on attribue au

concept de métadiscours – discours au-delà du discours, discours qui englobe, sature et épuise son discours-objet – tient dans cette assomption que le discours du dernier degré intègre et dépasse celui du précédent. D'un degré à l'autre il y aura évidemment des principes différenciateurs : le texte littéraire et le texte critique ne se réalisent pas dans une même écriture et le discours institutionnel ne s'inscrit pas littéralement dans une textualité. Ce qui assure l'identité et contient chacun des degrés à l'intérieur de lui-même, c'est que l'un cautionne l'autre, justement parce qu'il s'en différencie et qu'il se donne dans un ordre textuellement supérieur.

Les actes successifs de cette objectivation ne peuvent révéler à leur terme que l'action posée par un sujet. C'est à ce compte qu'on peut trouver le signe le plus sûr de la subjectivité, celle qui est la manifestation d'un sujet, celle qui résulte de son action sur les degrés littéraires, critiques et institutionnels. L'identification absolue du sujet à la conscience qui intègre son objet et l'épuise de son sens ne reste possible qu'en allant au-delà de la dernière objectivation, au-delà du dernier acte qui l'appréhende. C'est là que le sujet se retrouve identique à lui-même, inaltéré. Par exemple, la subjectivité d'André Brochu ne peut plus se retrouver intacte dans la saisie immédiate d'un roman de Gabrielle Roy, quand, à titre d'agent de l'institution, il a déjà objectivé ses propres procédés herméneutiques et les a inscrits en regard des savoirs constitués⁷⁷. Le sujet Brochu reste plutôt celui qui contemple l'institution (qui elle-même le contemple en train de contempler le texte littéraire). Ce à quoi on

⁷⁷ André Brochu, « La nouvelle relation écrivain-critique », dans *L'instance...*, *op. cit.*, p. 39-53.

aboutit au terme de ce parcours, c'est toujours à un sujet qui transcende l'ensemble des textes, des discours et de la matérialité qui les supporte. Cette description séquentielle et intégrative de l'étagement critique prend ainsi appui sur une conception du sujet qu'on qualifie aujourd'hui de *moderne*. Il a trait au passage d'une identité orientée par la centralisation théologique (dans l'Université médiévale par exemple) à l'identité orientée vers la décentralisation individuelle. Le sujet humain y remplace la divinité comme indétermination identique et irréductible à elle-même. Dans une tradition philosophique continentale, ce sujet de la modernité naît du *cogito* cartésien et trouve ses expressions les plus achevées chez Husserl et chez Sartre. La prépondérance de ce modèle subjectif se fait sentir de partout, comme pourront en témoigner les textes critiques qui tentent de se saisir dans une réflexivité spontanée. Le sujet qu'on en déduit est inexorablement en retrait du discours, maîtrisant l'ensemble de ses objets, littéraires ou critiques. Plus généralement, le sujet révélé ainsi aux limites des textes, c'est un sujet souverain, un sujet qui se réalise hors de toute détermination. En liberté absolue, il ne peut s'en remettre à personne pour la caution de son désir.

*

C'est aussi ce que le sens lourdement commun de la « subjectivité de la critique » suppose sourdement. Connotée négativement, cette subjectivité est la conduite critique dégagée de toute considération pour autrui, faisant reposer le jugement sur cet infime espace où règne le sujet. La subjectivité peut alors devenir « l'appréciation personnelle » du texte, elle peut se manifester dans un manque de

rigueur le plus total, parce que redevable ni à rien ni à personne. Rien n'est en fait au-delà de la subjectivité moderne, rien ne la transcende. La critique subjective n'a ainsi pas à être confrontée à celle d'autrui. Dire qu'elle est subjective, souveraine, ça devient la limite du discours après quoi on n'en peut plus rien dire. Dans sa version méliorative, cette subjectivité telle que communément admise devient indépendance d'esprit vis-à-vis de l'institution, en regard des modes et des savoirs intégrés. Elle s'affirme hors des sentiers balisés et repose sur l'assurance infinie du désir et de la valeur de son objet. Or ce sont justement ces caractéristiques qu'on a entrevues dans la critique mondaine. La subjectivité non diffractée s'exprime dans une écriture pleinement désirante (« j'aime-aimez » dont parle Michel Charles). Elle ne peut s'intégrer à aucune structure, surtout pas théologique, car elle se consume de son propre mouvement. L'absence de détermination sapientielle ou institutionnelle dans la critique mondaine donne ici l'image pleinement duelle du littéraire et de la critique, de l'objet et du désir. Cette image utopique d'un sujet critique qui désire un objet littéraire sans médiation repose comme un horizon idéal dans la pratique professionnelle. En fait, seule une critique purement mondaine, une pure lecture jamais acquise d'autrui, pourrait exprimer cette subjectivité cartésienne de la conscience pure qui appréhende son objet. Elle ne subirait de cette façon aucun intermédiaire institutionnel ou sapientiel, aucune perversion possible du pur désir du texte.

Mais comme cette subjectivité s'était déjà engagée dans les dédales de l'institution, ne serait-ce que pour y apprendre à lire, elle s'enfonce encore en y

rapportant sa parole. Et dans la simple mesure où les termes du savoir déterminent ce qu'il est possible d'énoncer et les formes mêmes de l'énonciation, il n'est plus possible de considérer le travail critique comme l'expression de l'entière subjectivité de son auteur. Le résultat devient plutôt l'expression du désir de celui qui cautionne. Dès lors, la véritable souveraineté subjective, le *cogito* transcendantal, serait donc à rapporter à celui qui occupe les positions dominantes au sein de l'institution. Ce sujet demeure en dernière instance celui qui valide les discours littéraires, critiques et institutionnels. Ne cherchant aucune caution et les dispensant toutes, son désir ne se révélerait en principe jamais forgé ailleurs qu'en sa propre subjectivité. Dernier créancier du capital symbolique de l'institution, ce sujet souverain peut « se permettre » cette écriture sapientielle qui se fait désirante.

On retrouve aussi, dans le détail du texte critique, le même chemin qui mène de l'objet au sujet cartésien, c'est-à-dire du texte littéraire à l'auteur de l'essai, quand au-delà du nom propre, le texte déborde dans le réel. Sujet de l'énonciation, il signe le texte où s'est disséminé son désir dans les strates, dans les différents *moments* de la subjectivité critique. Comme le métadiscours englobait et dépassait le discours, la subjectivité du métadiscours reste le produit du sujet, lequel n'est finalement accessible que derrière le dernier mot, dans l'acte même d'énoncer la critique. C'est donc le sujet de l'énonciation qui accorde son seing au texte et qui, en amont de toute parole, échappe aux objectivations.

Dans cette batterie virtuelle des textes, où l'un cautionne l'autre et prend la caution d'un tiers, ces enchaînements continueraient à l'infini. De même que dans le

texte, l'étagement répété au sein des processus de réflexion serait perpétuel (je dis que je dis que je dis...). Pour que cette fuite soit colmatée, il faut qu'un sujet engage sa figure de pouvoir, qu'il engage sa *responsabilité* dirait Sartre, pour payer de son désir la validité du désir de l'autre. Il n'est donc pas surprenant que cet étagement des approches se traduise surtout par une prise de pouvoir par les niveaux supérieurs sur chacun des niveaux inférieurs. L'écriture du désir passe par le pouvoir de dissoudre le désir.

Cela repousse donc rigoureusement la question du sujet dans l'essai critique à sa limite textuelle et commande une sérieuse relativisation de la place prépondérante accordée traditionnellement au *moi* dans les théories de l'essai. On évacue dès lors toute référence aux marques proprement textuelles qui indiqueraient la présence explicite du sujet dans l'énoncé : le Je, les déictiques. Tant il est vrai que la position d'énonciation n'est, non plus, jamais textualisée dans le discours institutionnel. On évacue, de plus, tout ce qui pourrait être défini comme une subjectivité thématifiée, une subjectivité de la représentation, qui ne peut en vérité que relever des déterminations mondaines, professionnelles ou institutionnelles du texte critique. Il ne reste en fin de compte, dans le texte critique, qu'un espace très exigü où peut se déployer le sujet.

II. La critique québécoise stratifiée

II.a Une critique née de la rupture

II.a.1 La professionnalisation de la critique québécoise

La critique mondaine serait à bien des égards première. Première au sens où elle fait d'abord corps avec le texte premier, première au sens où elle se trouve à la source de toute parole critique. Et s'il est rarement de purs commentateurs ou de purs rhétoriciens, du moins en profession de foi, il se trouve des auteurs qui se réclament clairement de la critique mondaine. Le nom qui s'impose à l'esprit quand on évoque cette pratique assumée du second degré de 1960 à 1980 au Québec est bien sûr celui de Jean Éthier-Blais. Il y a chez Éthier-Blais une mise en scène de la critique (quel livre canadien-français emporter sur une île déserte?¹) qui se double de la pleine et entière déclaration que la valeur de l'œuvre réside dans un jugement personnel et subjectif. Ce texte emblématique allie d'ailleurs le ludisme (autonomie) : « si je veux savoir quel je suis, parcelle d'une transhumance historique, c'est l'abbé Groulx que je dois lire² » et l'opacité : « Je l'emporte donc ; il me donnera des heures exquises de rêve sur ce qui a été, sur ce qui aurait pu être, sur ce qui, en dépit du passé, sera³ ». Qu'est-ce qui sera? Et de quel dépit du passé s'agit-il ici? Peu importe. La qualité d'écriture chez Éthier-Blais passe bien avant la fonction professionnalisée de construire un savoir.

¹ Jean Éthier-Blais, « La littérature canadienne-française – vers ce que nous sommes », dans *Signet II*, Montréal, CLF, 1967, p. 11-12.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*

Ce serait toutefois marginaliser la dimension mondaine de l'ensemble de la critique québécoise que de la limiter à certains noms propres. On pense aussi à Gilles Marcotte qui, issu du journalisme, a continué à pratiquer une écriture mondaine parallèlement à une critique professionnelle. Et même ces essayistes, qui semblent d'abord venus au texte second à titre de professionnels, Brochu, Belleau et Ricard, ont aussi pratiqué la recension journalistique dans les quotidiens, les revues non spécialisées, à la radio et à la télévision. Dans le contexte québécois, la taille restreinte du champ discursif de second degré ne permet pas un cloisonnement très net des individus dans des pratiques exclusives.

Néanmoins, il se produit de 1960 à 1980 une prise de conscience du besoin de professionnalisme de la critique, ce qui l'amènera à se distinguer du discours mondain et forcément à s'y opposer avec parfois une certaine virulence. C'est le sens qu'il faut retenir du mot d'ordre que lançait le jeune André Brochu en 1963 :

Ce à quoi nous devons en arriver, c'est à une conception renouvelée et moins superficielle de nos œuvres littéraires. On a trop souvent parlé de " la sympathie qui nous rend si attachantes les œuvres de Gabrielle Roy ", du rôle prépondérant de la grâce chez Saint-Denys-Garneau, et autres balivernes du genre. La critique désormais sera intelligente ou ne sera pas⁴.

L'affirmation procédait alors de ce dessein révolutionnaire d'établir un savoir qui décollerait de la lettre du texte comme garant d'une prise de conscience de la modernisation du Québec. Dans cet essai, André Brochu visait ouvertement Gilles

⁴ André Brochu, « L'œuvre littéraire et la critique », *op. cit.*, p. 38.

Marcotte, Jean Hamel et Jean Éthier-Blais⁵ qui représentaient un certain *establishment* de la critique journalistique (à *La Presse* et au *Devoir*). Toutefois les noms de Pierre De Grandpré ou de Victor Barbeau auraient aussi bien pu s'y retrouver⁶. En réalité, Brochu oppose là deux discours critiques qui, nous nous en rendons davantage compte maintenant, évoluent dans des sphères qui n'ont que très peu de points de contact, de sorte que le choc semble aujourd'hui un peu forcé. Quelques années plus tard, Gilles Marcotte lui-même insistera dans sa préface à *Présence de la critique* sur l'opposition critique universitaire/critique des journaux. Cette insistance à caractériser ces univers jugés radicalement dissemblables où évoluent le journaliste et le professeur vise plutôt à mettre en relief la position intermédiaire de l'essayiste que privilégie de toute évidence l'auteur. Il y aurait sans doute à nuancer sa définition de l'essayiste, qui « assume les risques de l'interprétation » et « s'offre le loisir d'une longue réflexion⁷ », et celle du critique universitaire, qui « recueille des faits, des dates, indique des sources⁸ ». Mais Marcotte reste visiblement moins intéressé à définir de façon absolue ces types de discours secondaires qu'à constater la *présence* d'une critique professionnelle et d'en proposer des exemples. Quoi qu'il en soit, c'est la

⁵ En passant de l'article publié dans *Parti pris* (1963) au recueil, *L'instance critique* (1974), les noms propres sont disparus. Il est vrai que Brochu avait depuis fortement nuancé son opinion sur le travail de Gilles Marcotte.

⁶ Voir Gilles Marcotte, « Victor Barbeau et la critique d'amateur », dans *Littérature et circonstances*, *op. cit.*, p. 229-235.

⁷ Gilles Marcotte, *Présence de la critique*, Montréal, HMH, 1966, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

critique journalistique qui recueille une fois de plus une description véritablement péjorative malgré que Marcotte en fasse partie et la juge *nécessaire*.

À l'autre extrémité du prisme, besognent les critiques des journaux. Ils agacent, et cela se comprend. Ils sont toujours là. [...] Bonne ou mauvaise semaine, qu'ils en aient ou non le goût, ils écrivent leur petit article. On s'énerve, à la fin, de les voir pontifier. Car ils pontifient : ils ne peuvent l'éviter, c'est leur métier, leur fonction. [...] C'est l'amateur par excellence⁹.

On pourrait encore multiplier les preuves de cette volonté de construire un discours qui se distingue de la critique mondaine et qui impose une distance à l'égard du littéraire. Ce discours critique qui se différencie de la littérature, il s'y rattache pourtant à même sa distinction. Ouvrant un registre propre pour la critique professionnelle, Gilles Marcotte peut la soumettre à des canons particuliers : « Sa discipline lui fait une obligation particulière du dialogue, de l'ouverture à l'autre; mais aussi bien, parce qu'elle est littérature, elle exige qu'il possède un langage personnel, une vision du monde¹⁰ ». Reste alors à savoir quelle tendance professionnelle (commentative ou rhétorique) allait s'opposer à l'écriture mondaine. C'est-à-dire, ce qui allait s'imposer comme principe différenciateur : la dépendance au texte littéraire ou la transparence de l'écriture seconde. Or la volonté de professionnalisation de la critique manifestée par Marcotte et Brochu est contemporaine d'une mouvance dans le statut du discours second, car les années allant de 1960 à 1980 correspondent au Québec à un certain changement de registre dans la pratique de la critique professionnelle.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

*

L'ordre commentatif, qui s'est élaboré au début du siècle s'accommodait assurément bien d'une idéologie conservatrice. Une certaine transcendance des vérités nationales et religieuses donnait à l'écriture commentative une position commode pour dissenter sur les textes littéraires. *Le Nigog*, et quelques critiques (Louis Dantin, Alfred Desrochers, Albert Pelletier) amorcent bien sûr une brèche dans cette critique, mais la reconnaissance sera tardive¹¹. À l'époque, ce qu'il y a d'institution critique reste largement d'inspiration commentative, comme on peut le constater à l'analyse de Lucie Robert des manuels de littérature de M^{re} Camille Roy¹². On peut d'ailleurs en déduire les traces résiduelles en 1966 à même l'image que proposait Marcotte du critique universitaire dans *Présence de la critique*. Recueillant les faits et indiquant les sources, celui-ci est avant tout un professionnel du document et de son interprétation. La brèche s'est tout de même ouverte et Jacques Allard décrira la période qui suivra (1930-1960) comme « l'émancipation du commentaire laïco-humaniste¹³ ». Tombe d'abord la sacralité du Sens pour que le commentaire en vienne à vaciller comme pratique. Il faut aussi noter, à la suite de Gilles Marcotte, la place qu'occupe, à la charnière des années

¹¹ À vrai dire, la véritable reconnaissance de l'apport des critiques de l'époque, Henri d'Arles, Marcel Dugas et autres semble être le fait du numéro 50 de *Voix et Images*, (1992). Ces noms sont absents dans les textes de notre corpus.

¹² Lucie Robert, *Discours critique et discours historique dans le Manuel d'histoire de littérature canadienne de langue française de M^{re} Camille Roy*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1982, p. 79-81.

¹³ Jacques Allard, *Traverses de la critique littéraire au Québec*, Montréal, Boréal, 1991, p. 72.

1930-1940, la revue *La Relève* : « le loup dans la bergerie¹⁴ » chez qui un début d'axiomatique rhétorique aura permis par exemple de recevoir une œuvre plus intransitive comme *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys-Garneau. De 1960 à 1970, la forme commentative est de moins en moins sûre d'elle-même, mais elle conserve son aplomb devant l'immensité d'une tâche interprétative à accomplir.

Nous découvrons, au début des années 1960, que notre littérature " disait " quelque chose, et ce quelque chose avait trait au vécu individuel et collectif. Elle n'était pas expérience du langage, mais langage du vécu¹⁵.

Les choses évoluent rapidement. De 1970 à 1980, on voit s'imposer de plus en plus, et certainement sous l'influence du structuralisme français, un ordre méthodologique, une théorisation qui emprunte largement les marques de l'écriture rhétorique. En fait seul le discours rhétorique prétend à la systématisme et toute tentative d'ordonner le foisonnement des textes passe par la volonté d'en réduire l'opacité. À cet effet, Robert Dion et Nicole Fortin ont bien décrit la tendance *formalisante* qui prend une place considérable dans les publications critiques au cours de ces années¹⁶. Un texte comme celui de Guy Lafèche restera emblématique de la montée d'une pratique rhétorique du texte second : *Petit manuel des études littéraires : pour une science générale de la littérature*¹⁷. Et les critiques étudiés seront les premiers à déplorer le rattachement à

¹⁴ Gilles Marcotte, « Les années trente : de Monseigneur Camille à *La Relève* », dans *Littérature et circonstances...*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵ André Brochu, « La critique en question », *op. cit.*, p. 83.

¹⁶ Robert Dion et Nicole Fortin, « La critique (1968-1996) », dans Réginald Hamel, [édit.], *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 528-538.

¹⁷ Depuis les choses ont évidemment changé. L'ordre rhétorique ne s'est pas imposé autant qu'ont pu le penser autant ses détracteurs que ses émules. Il paraît même aujourd'hui de bon ton d'utiliser un certain structuralisme comme repoussoir pour avancer une critique plus proche du texte littéraire. Or il

l'activité critique de critères de scientificité. Ceux-ci commandent des *hypothèses*, de la *recherche* et en bout de ligne des *résultats*. Tout un système, un ordre, une indépendance face au texte littéraire qui étaient étrangers au travail commentatif qui donnait la mesure à peine vingt ans auparavant.

À l'instar de la plus grande partie de la critique du XX^e siècle, les essais critiques de Ricard, Belleau, Brochu et Marcotte s'apparentent culturellement à une écriture commentative. Ils surgissent néanmoins au moment d'un déplacement général du statut institutionnel de la littérarité qui passe d'une transitivité à une intransitivité, et d'un déplacement du texte second qui passe d'une pratique commentative à une pratique rhétorique. Mais il ne s'agit là que d'un changement de la dominante des écritures infra-méthodologiques beaucoup plus difficile à percevoir dans le détail des textes à l'étude. Ceux-ci se caractérisent d'ailleurs par des métamorphoses assez ambiguës dans le mouvement global de la critique québécoise. S'il ne se produit pas à même le texte, il se perçoit dans l'œuvre de chaque critique, de sorte que chacun apparaît plus souvent là où on ne l'attendait pas.

II.a.2 La littérarité du roman québécois à la lumière de sa critique

L'art de Félix-Antoine Savard dans Menaud, maître draveur de François Ricard reste dans l'ensemble des textes critiques abordés ici, l'ouvrage qui développe le plus

est encore très difficile de départager l'apport du structuralisme dans la critique contemporaine et ce qui relève de l'ordre commentatif. Voir à ce sujet Michel Charles, *op. cit.*, p. 47-51.

directement les aspects formels d'une œuvre. Ce texte, qui aura été la thèse de maîtrise du critique, était légitimé dans son approche méthodologique par une solide prise de position contre un thème nationaliste, référent sur-commenté et pour une appréciation esthétique et formelle, à son avis, encore mal développée.

Certes, c'est une des dimensions essentielles de *Menaud* que la peinture qu'il donne de l'âme et de la sensibilité québécoise, mais là ne réside pas toute sa valeur. Celle-ci vient avant tout de sa richesse artistique et de l'extraordinaire achèvement de sa forme¹⁸.

La primauté de la forme sur le contenu engage donc le critique à développer surtout la dimension intransitive du roman. L'étude stylistique conduit le critique à envisager la matérialité du texte comme un objet sur-structuré où le moindre détail relève l'ensemble. À l'aide des différentes versions du roman, Ricard procède à une lecture que nous qualifierions aujourd'hui de génétique. Il montre, grâce à la dernière mouture, jugée la plus achevée, comment le style s'est concrétisé et par quelle concaténation l'écriture du romancier s'est fixée dans cette forme finale¹⁹. L'essai de Ricard porte toutefois encore les marques d'un texte scolaire : sur-valorisation du roman et répétition à visée didactique auront été notées par plusieurs²⁰. *L'art de F.-A. Savard* disparaîtra d'ailleurs de la liste « du même auteur » à partir de *La littérature contre elle-même*, comme si on jugeait qu'il appartenait à un autre registre d'écriture. Ce texte reste

¹⁸ François Ricard *L'art de Félix-Antoine Savard dans Menaud maître-draveur*, Montréal, Fides, 1972, p. 13.

¹⁹ Selon Jacques Blais, François Ricard « ouvre d'abord la voie à une édition critique de *Menaud* ». Jacques Blais « L'art de Félix-Antoine Savard dans *Menaud maître-draveur* », *Livres et Auteurs québécois* (dorénavant *LAQ*), 1972, p. 190.

²⁰ Paul Gay, « L'art de Félix-Antoine Savard dans *Menaud maître-draveur* », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (dorénavant *DOLQ*), V, 1970-1975, 1987, p. 41 et Jacques Blais, « L'art de Félix-Antoine Savard dans *Menaud maître-draveur* », *op. cit.*, p. 190.

néanmoins très représentatif d'une tonalité et marque le point de départ d'une évolution de l'écriture critique chez François Ricard vers une pratique beaucoup plus proche de l'essai.

Un ton plus personnel est d'ailleurs à l'œuvre dès son deuxième ouvrage : *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*²¹. Ce texte critique transcende les déterminations immédiatement éditoriales de la collection « Écrivains canadiens d'aujourd'hui » pour donner une interprétation de l'œuvre qui va au-delà d'un simple inventaire. L'essayiste parvient à rassembler les différents textes – et par conséquent son essai – autour des motifs de l'exil et du retour. Ces motifs, le critique les retourne successivement de la biographie de l'auteur, au détail des textes et à l'ensemble de la production de Gabrielle Roy. L'incessant déplacement des deux thèmes les enrichit au point qu'ils deviennent les objets valorisés en soi, analogons de l'œuvre romanesque qui s'y réfléchit et s'y pense autant comme signification que comme forme. Le texte littéraire, la littérarité comme objet du désir, résulte, nous dit Ricard, du même geste d'une destruction du monde et de sa renaissance « esthétique ». Les courts essais de François Ricard écrits vers la fin de la période étudiée gardent encore cette marque du renversement de la littérature sur elle-même (contre elle-même, dirait-on) : « Ce qui nourrit écriture et lecture, ce qui les relance et les justifie sans cesse, ce n'est pas en effet l'intention de connaître, mais bien plutôt l'impossibilité de la connaissance²² ».

²¹ François Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec, Nota bene, 2001.

²² François Ricard, « Éloge de la littérature », dans *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985, p. 20.

« Refaire ce qui a été quitté » s'élabore également comme un chiasme qui approfondit sa propre figure :

Qu'est-ce en effet qu'un roman, qu'est-ce en général qu'une œuvre de fiction, sinon un objet foncièrement ambigu, comme improbable ontologiquement, c'est-à-dire le lieu d'une étrange rencontre de la réalité et de l'imagination, de ce qui est et de ce qui n'est pas?²³

Ces deux derniers essais publiés dans *La littérature contre elle-même* sont les plus globaux, les plus théoriques. Il y a visiblement chez Ricard une évolution de la critique vers des considérations englobantes, ce qui en fait un des rares essayistes québécois dont le souffle est assez long pour dépasser la ponctualité du fait littéraire.

*

À l'opposé, la brièveté de l'essai critique est admirablement privilégiée (et maîtrisée) par André Belleau, a-t-on noté à la parution d'un premier recueil²⁴. Il faut dire que cette forme des essais était aussi commandée par leur premier contexte de parution, puisque la majeure partie aura d'abord été publiée dans la revue *Liberté*. Toutefois chacun des essais de Belleau implique, dans un même mouvement, des thèmes si divers qu'il est déjà malaisé de départager clairement ceux qui traitent de littérature de ceux qu'on qualifierait de politiques ou de culturels. Une telle démarcation devrait reposer en outre sur une définition du fait littéraire, laquelle n'est jamais énoncée directement par l'auteur et plutôt laissée dans un implicite que tout laisse croire voulu. Par exemple, le recueil *Surprendre les voix* se divise en quatre sections : « Paysages », « Voix ».

²³ François Ricard, « Refaire ce qui a été quitté », *ibid.*, p. 117.

²⁴ Robert Major, « Y a-t-il un intellectuel dans la salle? », *Voix et Images*, vol. XI, n° 1, 1985, p. 117.

« Débats » et « Codes » qui recourent toutes des considérations littéraires. Or, si on en croit le propos des essais, une concentration particulière de textes littéraires apparaît sous la rubrique « codes ». Belleau y décrit ainsi la littérature comme une pratique codée par un discours social, la littérarité du texte se voulant alors un « code », une « norme » toujours émise par l'Autre. Adhère-t-il à ces codes, à cette norme? La réponse peut ici, tout au plus, fonctionner par la négative : « si Jean-Pierre Ferland est un poète, comme on le dit dans les gazettes et les CÉGEP, qu'est-ce qu'un poète? Quel discours authentiquement poétique s'avère possible?²⁵ ». Autre exemple : tel essai « a beau être convenablement rédigé, il ne révèle pas une *écriture* », mais le critique s'empresse de mettre en doute la validité de son affirmation : « à moins que notre société ne soit en train de définir l'essai littéraire de façon radicalement nouvelle²⁶ ». Le fait qu'André Belleau, dans un même geste, renvoie et conteste au discours social le concept de littérarité laisse l'objet de son propre discours critique dans une certaine instabilité. C'est peut-être aussi ce qui lui permet de rassembler dans un même essai les textes les plus disparates et d'éclairer, par exemple, le poétique par le politique et inversement : « comment dire littérairement Robert Bourassa, comment rendre l'insignifiance littérairement signifiante²⁷ ».

Le romancier fictif, ouvrage qui constitue la thèse de doctorat de Belleau, ne peut évidemment se payer le luxe des indéterminations esthétiques des essais de *Liberté*. La

²⁵ André Belleau, « Culture de masse et institution littéraire », *Surprendre...*, *op. cit.*, p. 152.

²⁶ André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *ibid.*, p. 173.

²⁷ André Belleau, « Un discours crépusculaire », *Y a-t-il un intellectuel...*, *op. cit.*, p. 146.

forme même de l'exercice scolaire qu'est la thèse commande l'exposition des présumés plutôt que leur dévoilement progressif ou esthétisé. Le critique s'en acquitte d'ailleurs avec un certain zèle, du moins dans la première partie de l'ouvrage. « Belleau, écrira Pierre Nepveu, s'y avance avec circonspection, ménageant (un peu trop) ses arrières théoriques²⁸ ». À cet effet, il expose une définition de la réalisation littéraire :

L'accomplissement esthétique de tout projet d'écriture résulte d'une sémantisation de la forme et d'une formalisation du sens dans un ensemble objectal, non directement référentiel, où le " lisse " de la surface tient vraiment lieu de tout²⁹.

Mais là encore, l'explication est renvoyée ailleurs, à un formaliste russe, Iouri Lotman et on peut immédiatement constater que ce *et* de la définition, qui associe forme *et* sens, ne résout en rien la question. Il s'avère en réalité assez difficile de dégager une définition précise et théorique dans cet « ouvrage extrêmement dense, hérissé d'épines techniques³⁰ ». Tout au plus peut-on se rabattre sur ce qu'il dit des textes. Dans cet essai critique, André Belleau aborde la « représentation » de l'écrivain dans le roman québécois de 1941 à 1958. Cela constitue un fait assez rare dans les textes critiques étudiés : l'objet d'un essai est ici une *problématique* plutôt qu'un texte. C'est ainsi sous un angle assez précis que Belleau aborde une trentaine de romans, dont certains restent assez peu connus. Ceux sur lesquels il s'attarde plus longuement recourent cependant une critique assez bien établie. Gérard Bessette, Roger Lemelin et Gabrielle Roy possèdent une bonne capitalisation critique, de sorte que la

²⁸ Pierre Nepveu, « Le romancier fictif », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 148.

²⁹ André Belleau, *Le Romancier fictif*, Québec, Nota bene, 1999, p. 52-53.

³⁰ Gilles Marcotte, « André Belleau, essayiste », *Littérature et circonstance...*, op. cit., p. 305-306.

problématique de Belleau permet une relecture d'un corpus canonique. Les grandes catégorisations qui ressortissent au corpus de Belleau traitent ainsi des romans du code (où la représentation de l'écrivain passe par la socialité) et les romans de la parole (où cette représentation sera soutenue par une intention et un style signifiés de l'intérieur de l'énonciation). Ces deux types débouchent sur les romans de l'écriture qui choient hors du corpus de Belleau et c'est sensiblement pour ces derniers que le critique garde une préférence discrète, comme en témoigne le recours au roman de Jacques Godbout à titre de conclusion. La littérarité des textes, telle que définie implicitement dans *Le romancier fictif*, serait une tentative d'affranchissement de la dichotomie nature / culture, « l'écriture et la vie » (forme *et* contenu) qui domine le discours social québécois. Pourtant, le même paradoxe revient : la littérarité existe par le discours social (elle est codée) et le dépasse (elle se joue des codes).

*

Dans ses essais, écrits au cours des années 1960 et rassemblés dans *L'instance critique*, André Brochu a pratiqué une critique d'inspiration thématique ouvertement influencée par Jean-Pierre Richard et Georges Poulet sur une série de romans qui s'étend historiquement d'*Angéline de Montbrun* de Laure Conan à *L'incubation* de Gérard Bessette. Le critique y dévoile les figures fondamentales de la pensée humaine sous la forme de grands archétypes, notamment la contemplation et l'action, la transcendance et l'immanence, le groupe et l'individu. Une fois cette division identifiée et nommée, la médiation de ces oppositions réalisée par l'œuvre aboutit le plus souvent sur une signification sociale, « vision anthropologico-structurelle qui

donne son sens total à cette littérature³¹ » et qui se voudrait inscrite dans un contexte éminemment québécois³². Ce dualisme formel de Brochu trouva en conséquence une entrée favorable à la revue *Parti pris* où l'on cherchait par le même mouvement, dialectique et matérialiste, un dépassement des conditions politiques de l'époque. Les essais de Brochu traitent donc dans *L'instance critique* des romans *Angéline de Montbrun*, *Menaud, maître draveur* et *Bonheur d'occasion*, de trois romans d'Yves Thériault et de quatre de Gérard Bessette comme autant de dépassements singuliers d'une contradiction propre à l'aliénation québécoise. Il y a donc, dans le cours des essais, un travail sur la forme du littéraire qui mène *in extremis* le critique à signifier une réalité québécoise. Cela peut parfois apparaître bien fortuit, comme l'a d'ailleurs noté Robert Major à propos d'un essai consacré aux romans d'Yves Thériault³³. Pourtant l'échec formel des œuvres, n'est pas à être considéré comme le fait d'un échec du sens dans la critique professionnelle :

La critique littéraire nouvelle, non plus dualiste mais dialectique, se doit d'envisager les œuvres selon leur continuité profonde qui les sauve d'être simplement un échec, quand bien même elles le seraient au plan esthétique³⁴.

L'essentiel reste que, chez Brochu, la littérarité ne peut être dissociée de l'expression du réel, c'est dans sa transitivité que se réalise le texte littéraire.

³¹ André Brochu, « La nouvelle relation écrivain-critique », *op. cit.*, p. 41.

³² « La tâche que je me suis fixée comme critique, c'est la découverte d'une identité québécoise à travers les œuvres qui constituent notre tradition ». *Ibid.*, p. 40.

³³ Robert Major, *Parti pris, idéologies et littérature*, Montréal, HMH, 1979, p. 129.

³⁴ André Brochu, *op. cit.*, p. 41.

Entre les premiers essais rassemblés dans *L'instance critique* et les lettres qui constituent *La littérature et le reste*, il s'est écoulé plus de quinze ans. Les approches et les méthodes ont bien sûr changé, les recours aux figures thématiques binaires ont, par exemple, cédé la place à l'utilisation du carré sémiotique greimassien. Le vocabulaire change et les références suivent, ou plutôt l'inverse : René Girard, Julia Kristeva, Christian Jambet ont remplacé Sartre et la terminologie existentialiste. Malgré cela, l'objet littéraire, la littérarité, est resté sensiblement la même dans le discours critique de Brochu. La littérature renvoie toujours au monde et possède encore cette transitivité qui en fait la valeur : « la littérature, réaffirme Brochu, exprime le vécu singulier³⁵ » ; « je maintiens que l'œuvre ne serait pas ce qu'elle est, c'est-à-dire littérature, sans cette disposition essentielle à signifier l'infini³⁶ ». « Il y a un sens du réel que développent les sociétés autonomes et fortes, et que leur littérature réfléchit³⁷ ». Si on doit s'attacher à ces quelques affirmations, par trop succinctes, c'est qu'aucune axiomatique du fait littéraire n'est développée systématiquement. Ce « livre de lettres » écrit avec Gilles Marcotte ne possède ainsi pas de sujet prédéterminé et se construit – du moins c'est ce que laissent entendre les auteurs – sur les circonstances aléatoires d'une dynamique épistolaire, un peu comme le jeu de « ouija » finit par donner une structure au hasard des mouvements et des lettres. Dans la réception du livre, on a néanmoins

³⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶ *Ibid.*, p. 57.

³⁷ *Ibid.*, p. 15.

distingué trois parties dans l'échange³⁸ : d'abord un retour sur le livre de Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*; une analyse du roman *La nausée*, essentiellement menée par Brochu et commentée par son interlocuteur; enfin un échange de considérations assez générales sur l'activité critique, sur sa nature et ses fonctions. Outre le roman de Sartre et l'essai de Marcotte, il n'est en somme que peu question de *texte*, au sens défini plus haut, ni surtout de *littérature*. Ce qui, du reste, facilite la confrontation des savoirs sur un plan où ils communiquent vraiment. Néanmoins, c'est dans *La littérature et le reste* que se retrouve la plus simple et la plus directe expression d'un désir mondain envers une œuvre littéraire. Brochu lie la qualité du roman de Sartre aux circonstances très personnelles de sa vie :

Il m'a fallu plusieurs années pour prendre quelque recul par rapport à *La nausée* et pour lire le livre avec un tantinet de bon sens. Au début, je le lisais pour m'y perdre, sans plus. Je respirais en lui, broyais délicieusement du noir, et tout cela *en pensant*³⁹.

Le critique construira ensuite une littérarité d'ordre plus professionnel. Il traduira ce désir un peu diffus et brouillon en un désir de la Beauté, d'une synthèse naturaliste et romantique ou du scénario existentiel. D'autres élans dirigés vers des textes précis, le sont pour leurs textes critiques réciproques. Marcotte valorisera en ces termes cette critique de *La nausée* opérée par Brochu :

voué au double mouvement d'identification et de distanciation qui est le mouvement même de la lecture quand elle ne se contente pas d'être une

³⁸ Robert Dion, « La littérature et le reste », *DOLQ*, VII, 1976-1980, 1994, p. 472-474.

³⁹ André Brochu et Gilles Marcotte, *La littérature et le reste*, op. cit., p. 85.

paraphrase ou, à l'autre extrême, la simple mise en œuvre d'une technique d'explication⁴⁰.

Or comme Brochu avait justement retrouvé le *double mouvement* qui fait la qualité d'une critique dans *Le roman à l'imparfait* :

Le respect des œuvres particulières vous importe autant que la recherche des lois générales – et un équilibre très savant s'établit en effet dans votre livre entre ces deux postulats. Analyse et synthèse alternent, s'enrichissent l'une l'autre⁴¹.

Cette qualité de la critique reste bien un des seuls points où Marcotte et Brochu s'entendent sur un désir qui leur soit commun. Il y a donc une concordance des vues qui se situe au-delà de l'objet premier : la littéarité reste problématique, mais la critique non.

*

D'ailleurs cette correspondance qu'est *La littérature et le reste* fonctionne sur ce mode du dialogue plutôt que celui du chœur à deux voix justement parce que ses auteurs possèdent des divergences bien ancrées, sur le plan tant politique que philosophique, littéraire que religieux. Du côté de la littéarité, là où Brochu demandait aux textes l'expression de valeurs réelles, Marcotte leur refusait droit de cité ailleurs qu'en eux-mêmes : « Les valeurs sont pour moi, tout simplement, *ce qui est valorisé*; et je les étudie comme points d'appui, éléments d'un système⁴² ». Devant l'enthousiasme de son correspondant, Marcotte répond : « Vous aimez Sartre, vous aimez *la Nausée*, et je ne puis là-dessus que vous donner raison contre moi qui les aime, l'un et l'autre, un peu

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

moins que vous⁴³ ». Refrénant sans cesse les élans de Brochu, l'interlocuteur joue donc la carte « du " bon sens ", de la " sagesse ", de l'acceptation d'un certain ordre des choses ainsi que des limites, les siennes, celles de la littérature, du monde⁴⁴ ». En ce sens, la direction dans laquelle il engage, bien que timidement, une définition de la littérarité est à dessein problématique et correspond à une image bien pondérée d'un jugement sans cesse retenu. « Cela ne signifie pas que la littérature n'ait aucun rapport avec le vécu, mais que ce rapport ne peut avoir de sens qu'au sein des conditions particulières d'opération de l'œuvre littéraire⁴⁵ ». Ou encore : « l'œuvre dit moins qu'elle ne contredit, elle révèle moins le dit social qu'elle ne le défait, le fissure, le renverse, le rend problématique⁴⁶ ». Si Marcotte ne peut exprimer précisément ce qui constitue la littérarité d'un roman, il peut assurément dire ce qui ne la fait pas.

*

L'idée d'une transitivity obtuse se retrouvait déjà vingt ans auparavant dans *Une littérature qui se fait* et aura évolué en se confortant au long de la carrière de Marcotte comme l'acquisition d'une saine conscience des difficultés du texte. Et les romans que le critique analyse dès le premier essai de ce recueil, « Brève histoire du roman canadien-français » lui donnent raison par la négative. Car tout comme

⁴³ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁴ François Gallays, « Essai de critique littéraire de 1961 à 1980 », dans Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard, [édit.], *L'Essai et la prose d'idée au Québec*, *Archives des lettres canadiennes*, t. 6, Montréal, Fides, 1985, p. 140.

⁴⁵ André Brochu et Gilles Marcotte, *op. cit.* p. 45.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

Brochu, il reconnaît dans ces œuvres d'avant 1960 une certaine faillite. Les échecs peuvent évidemment se multiplier à tous les niveaux, stylistiques comme politiques. Mais le principal est que le roman canadien-français manque d'un aplomb – serait-ce celui de la société québécoise? – qui lui permettra d'« exprimer nos vérités⁴⁷ ». Les quelques échappées hors texte donnent la mesure : « Et que l'Anglais se le tienne pour dit! Vainqueur par les armes, il est défait au royaume du cœur; et l'équilibre est rétabli⁴⁸ ». Un référent politique, social ou existentiel en vient-il à poindre, ne fut-ce que négativement, qu'il semble immédiatement ravalé : « D'ailleurs l'Anglais disparaîtra bientôt du roman canadien-français ». Ce qui se veut donc un recensement⁴⁹ du roman canadien-français – Marcotte en aborde plus de cinquante – engage donc une analyse de la forme romanesque des œuvres puisque leur référent échoue cruellement à dire le monde. Le texte littéraire ne transcende pas ses déterminations objectives pour espérer viser la réussite. Mais même devant l'échec, les jugements du critique sont déjà modérés, modérés de cette modération qui interdira plus tard de partager l'enthousiasme de Brochu. Marcotte évoquera telle « histoire d'amour sombre, douloureuse, intensément personnelle malgré les fades ornements d'un style de

⁴⁷ Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p. 73.

⁴⁸ *Ibid.* p. 37. L'allusion évidente à l'injonction, ironiquement célèbre à l'époque, « Que Staline se le tienne pour dit! », tend à mettre encore plus en lumière tout le dérisoire d'une littérature qui compense par le fantasme une situation sociale, plutôt que de la mesurer.

⁴⁹ « son projet fait partie, bien sûr, de la genèse qu'il veut décrire, de ce printemps où se cueillent et se galvaudent tant de prémisses ». Jean Larose, « La naissance d'un essayiste », dans Gilles Marcotte, *ibid.*, p. 12.

couventine⁵⁰ »; ou encore : « Robert de Roquebrune nous conduit aux portes d'un drame extraordinairement profond, mais il n'ose pas les ouvrir⁵¹ ». Le désir est dit et dénié en même temps. Dans le chapitre « L'expérience du vertige », le même constat se présente sous une forme plus thématifiée, plus nommée par les textes eux-mêmes. Marcotte y analyse « la consommation effroyable de désespoir, de haine, de sordide que fait le roman canadien-français⁵² ». Cet état de fait lui serait recevable si un quelconque travail de la forme venait transmuter ce signifié négatif en valeur positive. « Rien ne résiste au désespoir, rien n'en procède⁵³ » et l'échec *dans* le roman se communique *au* roman. Mais le désespoir *dans* le roman n'atteint pas le critique professionnel; celui-ci espère et termine en évoquant l'imminence de la réussite. Marcotte reviendra en 1976 sur la question de cette transitivité qui a fait, selon lui, pitoyablement défaut au roman canadien-français et reprend exactement là où il a laissé les derniers mots de ce premier essai.

Le prestige dont jouit *Le Roman à l'imparfait* n'est plus à prouver : l'essai reste à ce jour un des textes critiques québécois les plus célèbres. C'est qu'il demeure un des rares ouvrages critiques à procéder à une synthèse⁵⁴, une synthèse peut-être plus large que *Le romancier fictif*, qui embrasse le « roman québécois

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38. Jean Larose voit dans ces jugements nuancés la volonté de constitution d'une littérature : « Aussi Marcotte a-t-il dû en travailler un coup, pour nous la faire, cette littérature! Que d'efforts pour transfigurer nos citrouilles en carrosses! » Jean Larose, « La naissance d'un essayiste », dans *ibid.*, p. 8.

⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

⁵² *Ibid.*, p. 76.

⁵³ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁴ « brillante synthèse, extrêmement utile et extrêmement féconde. » Patrick Imbert, « *Le Roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte ou l'histoire absente », *Voix et Image*, vol. II, n° 2, 1976, p. 284.

d'aujourd'hui⁵⁵ » d'une façon globale. Pourtant la chose n'allait pas de soi. Marcotte aborde des *œuvres* au sens large et complexe du terme, au bas mot une vingtaine de romans signés de quatre écrivains que rien au départ ne rapprocherait, sinon une contemporanéité plutôt élémentaire. Autour de la doxographie de Godbout, des passions d'enfance de Ducharme, de l'influence du nouveau roman chez Bessette ou de la fureur d'écrire de Marie-Claire Blais, rien qui ne puisse véritablement constituer une École. En fait, tout cela créerait un ensemble assez disparate si ce n'était des perspectives unifiantes dans lesquelles les inscrit le critique. Mais là non plus l'organisation de l'essai, d'abord par auteur puis par la chronologie de leurs romans, n'aide guère à unifier le discours. De plus, la perspective méthodologique change d'un auteur à l'autre; d'un recours à la psychanalyse chez Marie-Claire Blais à celui de l'analyse des médias selon McLuhan pour Réjean Ducharme.

Ce qui rassemble cette diversité, c'est plutôt ce qu'en affirme Marcotte à partir d'une position assez nouvelle pour lui. Le roman « contemporain » ne signifie pas par son contenu. Inutile d'y chercher une représentation réaliste du monde; le roman ne tente même pas cette expérience où avaient échoué ses prédécesseurs. « Le roman, au Québec, soutient cependant le critique, est plus abondant, plus riche, mieux écrit, plus habile dans ses jeux formels, qu'il ne l'a jamais été⁵⁶ ». D'une part, le roman ne se présente pas là où le critique l'avait convoqué dans *Une littérature qui se fait* et, de l'autre, il réussit pourtant là où ses prédécesseurs échouaient. Marcotte nous

⁵⁵ Ce sous-titre de 1976 dans la réédition de 1994 : « la révolution tranquille du roman québécois »

⁵⁶ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 11.

donne alors la formule pour résoudre ce paradoxe qui le réjouit et l'irrite à la fois : « ce que raconte le roman, et la forme dans laquelle il le raconte – qui sont une même chose, puisque la forme détermine la substance du récit – sont eux-mêmes justiciables d'une interrogation sociale⁵⁷ ». C'est la forme des romans qui est maintenant devenue transitive. C'est la façon dont Réjean Ducharme organise la narration du *Nez qui voque*, en dehors de toute modernisation, qui nous renvoie l'image d'une société qui ne croit plus au progrès. C'est la façon dont un François Galarnau, que Godbout fait parler *comme tout le monde*, cette façon dont il fait frissonner « la surface du langage » qui nous convainc que l'épopée se trouve aujourd'hui dans une quotidienneté immédiate. En somme, les caractéristiques structurales d'un roman communiquent avec celles du discours social. Et comme la forme et le contenu sont liés de manière nécessaire, les « romans contemporains » « expriment nos vérités », mais d'une manière particulièrement retorse. La première de ces vérités est celle de la perte de l'histoire, comme moyen de concevoir le monde, de se concevoir au monde. C'est aussi la linéarité de l'écriture rompue par la discontinuité des médias électroniques qui véhiculent le discours social ambiant. La question reste de savoir si Marcotte apprécie ou désire vraiment ce roman à *l'imparfait*. L'expression des préférences demeure dans cet essai aussi ambiguë que précédemment et la véritable réponse, située entre le contentement et la déception, se lit en filigrane du texte.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

*

Que ressort-il de cela? D'abord les choix de textes littéraires étudiés par ces critiques se recoupent assez largement sans pour autant coïncider parfaitement. Par exemple Ricard, Brochu et Belleau se seront consacrés assez longuement à l'œuvre de Gabrielle Roy; alors que Brochu, Belleau et Marcotte ont critiqué les romans de Gérard Bessette... Un palmarès ne ferait ici que confirmer la canonicité des romans⁵⁸. Même si certaines œuvres analysées par Ricard et Brochu, comme *Menaud, maître-draveur* étaient datées, la moyenne du décalage historique reste d'une quinzaine d'années, entre la parution de l'œuvre et celle de sa critique professionnelle. La critique québécoise des années 1960 à 1980 se sera surtout appuyée sur des romans écrits de 1944 à 1965. Cela en fait une critique professionnelle qui travaille un peu dans la chaleur dégagée par la production du premier degré, c'est-à-dire entre la mondanité d'une actualité qui s'essouffle et une institutionnalisation qui n'est pas encore véritablement consommée.

D'un point de vue proprement professionnel, il faudrait comprendre comment les auteurs ont abordé les œuvres pour caractériser vraiment la dimension professionnelle de leur critique. À cet effet, l'objet théorique de la critique québécoise, si on en juge par ce qu'en disent ces quatre essayistes, est donc

⁵⁸ Nicole Fortin a établi un tel classement dans les cours dispensés dans les universités québécoises, en fonction des auteurs mis au programme. Il en ressort quelques surprises, malgré une certaine conformité de ce palmarès improvisé des critiques de notre étude et de celui de l'enseignement universitaire. Cela dit, dans notre corpus, Anne Hébert est passée sous silence alors qu'elle domine les années 70 et 80 – tous genres confondus cependant. À l'inverse, Gérard Bessette serait ici surévalué en regard de la place qu'il occupe dans les curriculum. Nicole Fortin, « L'entrée en scène de la littérature québécoise », dans Joseph Melançon, [édit.], *op. cit.*, p. 183-225.

suffisamment varié pour occuper un large spectre entre les qualités formelles et substantielles, entre la transitivité et l'intransitivité, ce que ce tableau illustre malgré les inévitables raccourcis auxquels donne lieu un tel schéma.

	transitivité	intransitivité
formes	<i>Le roman à l'imparfait</i> <i>Le romancier fictif</i>	<i>L'art de F.-A. Savard dans Menaud</i> <i>maître-draveur</i>
contenus	<i>L'instance critique</i> <i>Gabrielle Roy</i>	<i>Une littérature qui se fait</i>

Mais au-delà de ces considérations par trop générales, il s'avère impossible de subsumer l'ensemble de la critique des quatre essayistes dans des traits communs qui vont au-delà des généralités.

C'est que la construction d'une littéarité ne s'élabore pas ailleurs qu'à même le texte critique, dans ce creuset de la réflexion mise en acte qu'est l'essai. Pourrait-on alors tenter une description plus détaillée de la « littérature » telle que la pense la critique québécoise, d'une « littéarité québécoise »? L'extraction de cet objet du désir critique à même les essais, recourrait largement à une paraphrase qui redoublerait alors le texte critique. On rencontre ici les limites d'une entreprise qui voudrait décrire la critique à partir d'elle-même ou, pire, à partir du texte littéraire.

II.a.3 L'institutionnalisation de la critique

Le problème des analyses institutionnelles est de traduire par une description concrète et singulière ces observations théoriques et générales dont, au demeurant,

tous les agents du champ reconnaissent la validité. Le discours institutionnel n'est manifestement jamais tenu par un texte critique. Il se dessine en creux dans l'ensemble des présupposés qui constituent les assises de l'infrastructure, de sorte qu'il est considéré comme l'expression muette d'un corps de connaissance où ne s'inscrit à vrai dire aucune subjectivité. Tout cet appareil scolaire, para-scolaire, et infra-scolaire demeure en principe péritextuel, c'est-à-dire que son inscription se situe à la lisière du texte critique. On le retrouve sous forme d'énoncé de politique éditoriale des revues; on le devine dans l'affiliation universitaire du signataire; on le déduit par le remerciement aux organismes subventionnaires. Si l'École octroie au sujet critique une position d'énonciation qui autorise à valider son savoir, cette position d'énonciation, le capital symbolique que met en gage le sujet, n'est pourtant presque jamais textualisé. Elle n'émerge que sur un mode polémique, comme l'argument, un peu maladroit, d'autorité : « En tant que... je... » ou alors comme son versant contraire *ad hominem* :

Cette revue [*Liberté*] [...] est un lieu de pouvoir important dans l'institution littéraire québécoise, les membres de son comité de direction et ses collaborateurs occupant des positions dominantes à l'Université (U.D.M., U.Q.A.M., McGill), dans les journaux (*Le Devoir*), la radio (secteur culturel et littéraire de Radio-Canada), les jurys (à Québec et à Ottawa), le cinéma (l'O.N.F.), l'édition (le *Boréal Express* où Godbout et Ricard occupent des fonctions stratégiques), etc. Or cette revue défend une certaine conception de la littérature⁵⁹.

Foucault affirmait à cet effet que ce phénomène de pouvoir, pouvoir inscrit à tous les échelons des rapports intersubjectifs, ne devenait perceptible qu'au moment où on lui

⁵⁹ Jacques Pelletier, « La littérature? Quelle littérature? », *Voix et Images*, n° 33, 1986, p. 538.

imposait une résistance. Et c'est bien ce que l'on constate ici entre François Ricard et Jacques Pelletier. Chez les critiques étudiés, cette résistance est plutôt recréée sur le mode d'une dénégation ironisée. Il faut bien comprendre que cette dénégation est rendue justement possible parce que le sujet qui l'énonce occupe déjà une position privilégiée dans l'institution. Voilà comment André Belleau peut écrire un « Portrait du prof en jeune littératurologue » ou Gilles Marcotte affirmer que l'École n'a pour tout avantage qu'une rétribution pécuniaire :

Dans ces circonstances, l'envie me vient de sortir de la boutique, de devenir postier par exemple (les postes, havre de paix !) ou de retourner au tohubohu du journalisme. Je n'en fais rien, bien sûr. J'allais oublier : ce que j'aime, aussi, à l'université, c'est le salaire plus que décent qu'on m'y verse⁶⁰.

On rencontre d'abord et surtout dans le corpus étudié ce jeu contre-institutionnel, qui pourrait brouiller les cartes si on venait à considérer là la présence de manifestations explicites de l'institution. Quoi qu'il en soit, assumée ou déniée, l'École est ce qui vient distribuer les savoirs du texte critique dans un espace discursif prédéterminé. Cela agit comme une caution et une détermination préalable à toute lisibilité du texte critique.

Or dans l'époque visée par cette recherche, se dresse un problème de taille quant à l'intégration des savoirs dans une institution qui apporterait au texte critique la reconnaissance nécessaire à la cohérence d'un corps de connaissances. C'est que l'appareil scolaire et sa gradation para-scolaire, en ce qui a trait à l'institution littéraire québécoise, se sont largement édifiés au cours de ces années 1960 à 1980. Si cette

⁶⁰ André Brochu et Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 98.

construction de l'institution universitaire a pu produire un discours autonome sur la littérature, il faut comprendre qu'une lecture rétrospective doit tenir compte des déterminations institutionnelles de l'époque. Comme le mentionne Clément Moisan, l'étude de la littérature canadienne-française s'était effectuée jusqu'au début des années 1960 essentiellement dans la perspective de la formation des maîtres⁶¹, visant directement la reproduction des *habitus*. D'une perspective généraliste et éminemment normative, l'enseignement littéraire est passé à une spécialisation poussée, à des approches et à des fins plus diversifiées du fait de s'être concentrés.

On n'a, en effet, qu'à consulter les premiers essais rassemblés par Gilles Marcotte dans *Présence de la critique* en 1966 pour se rendre compte à quel point la critique professionnelle est à l'époque très peu l'affaire de l'École. René Garneau est alors ambassadeur; Jean Le Moyne, scénariste; Roger Duhamel, imprimeur; Guy Sylvestre, bibliothécaire. L'autonomisation du champ critique, ce qui lui a permis la constitution d'un savoir spécifiquement littéraire, s'est d'abord faite par une scission des Facultés de lettres, ce qui a engendré par exemple le Département d'études françaises de l'Université de Montréal (1961) et le Département d'études canadiennes à l'Université Laval (1963). Du côté des institutions de recherche, le Centre de recherche en littérature canadienne-française voit le jour en 1958 à l'Université d'Ottawa, le Centre d'études canadiennes-françaises de McGill en 1963. On peut également évoquer la naissance des publications universitaires qui offraient une

⁶¹ Clément Moisan, « Histoire des structures institutionnelles », dans Joseph Mélançon. [édit.], *op. cit.*, p. 54.

caution intermédiaire aux textes critiques : *Études françaises* (1965), *Études littéraires* (1968) et *Voix et Images du pays* (1967), laquelle publication se consacre uniquement à la littérature québécoise. Enfin, le début d'un travail de compilation avec le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec [DOLQ]* (1971) complète un tableau évidemment trop bref, mais qui donne une idée de la constitution fulgurante des lettres québécoises. Sans négliger l'amorce d'une réflexion littéraire dans les années 1950 qu'évoque Jacques Allard, sans nier le rôle des revues comme *La Relève*, sans passer sous silence cette figure dominante qu'est Ernest Gagnon, et dont l'influence a été notamment considérable sur les critiques de cette étude⁶², on peut presque parler d'un phénomène de génération spontanée du troisième degré au cours des années 1960⁶³. Jacques Dubois a d'ailleurs salué comme exemplaire ce moment de la littérature québécoise qui naissait « sans connaître encore la médiation institutionnelle ». Mais il s'empressait d'ajouter : « déjà et très vite, elle est contrainte de se donner l'organisation nécessaire à sa survie⁶⁴ ».

Dans un tel contexte, on se demande comment les textes critiques en sont venus à occuper les positions précises dans la distribution des savoirs. Comme si les cases vides avaient de toujours été là et qu'il ne restait qu'à y intégrer les discours

⁶² Voir, à cet effet, André Brochu, « Gilles Marcotte, critique et romancier. Entretien », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 8.

⁶³ La construction de l'infrastructure a aussi eu pour écho une explosion du nombre de discours seconds : « Ainsi la quantité d'essais strictement littéraires a doublé de 1961 à 1965 et triplé en 1970, arrivant en 1980 à une cinquantaine de titres annuellement » . Jacques Allard, *Traverses de la critique québécoise*, Montréal, Boréal, 1991, p. 60. Presque autant pour une seule année qu'il s'en est publié des débuts du vingtième siècle jusqu'aux années 50. L'institutionnalisation, produisant des consommateurs et engendrant des producteurs à travers un système scolaire, assurait ainsi sa viabilité.

⁶⁴ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 136.

critiques et littéraires. Une vision statique de l'institution postulerait, par exemple, ces « spécialisations » de Gabrielle Roy et d'Hubert Aquin, déjà toutes définies pour accueillir les textes de François Ricard et de Jacques Allard. Tel n'est évidemment pas le cas et ce type de catégorisation de la critique ne s'est pas constitué comme québécois *sui generis*. S'il est vrai que l'École, au Québec, a repris les grands paradigmes nationaux, génériques et historiques de l'institution française, elle a, en revanche, développé toute une détermination spécifique de la littérature québécoise, dont la première est qu'elle évolue dans une relative autonomie face à la littérature française. Cela est dû au fait de la contemporanéité des textes, d'un découpage proprement local des mouvements littéraires (roman du terroir, poésie du pays, etc.) et d'une catégorisation idéologique particulière (sur la question *nationale*). Voilà caractérisé, à gros traits, un discours prédéterminé sur la littérature québécoise qui se donne comme degré zéro de la critique littéraire. Mais toutes ces configurations institutionnelles sont le fruit de constructions qui, pour rapides qu'elles aient été, n'en restent pas moins issues des textes seconds. Nicole Fortin, qui a étudié la naissance du paradigme *littérature québécoise* de 1965 à 1975 dans les trois revues universitaires, conclut justement que ces discours professionnels qui ont instauré cette catégorisation spécifique ont présidé parallèlement et ouvertement à une détermination de leur travail critique :

Ce déplacement des intérêts a été poussé au paradoxe d'en arriver à une théorisation de la littérature québécoise où l'objet focalisé et interprété n'est

plus l'œuvre littéraire elle-même, mais plutôt les modalités de son interprétation et de sa formalisation⁶⁵.

Cela revient à dire que le texte critique se dédoublait déjà dans un degré supérieur qui objectivait sa propre écriture seconde. Ce faisant, il se posait comme un troisième degré, en réfléchissant sa place dans le système institutionnel du savoir critique. L'exiguïté de la situation québécoise permet de comprendre que dans le processus d'autogénération de l'institution scolaire (ou para-scolaire), les cautions et les nominations ont souvent pu passer par les mêmes textes, par les mêmes nœuds. Les échanges de capital symbolique se concentraient dans un cercle assez fermé de sujets.

En outre, la configuration rapide de l'institution critique québécoise dans les années 1960 aura permis aux critiques d'éviter les longs processus de subordination qui favorisent l'intégration des *habitus*. André Brochu enseignait à l'université dès l'âge de 23 ans. Gilles Marcotte, issu du journalisme, n'aura que peu fréquenté l'Université à titre d'étudiant. André Belleau intègre, quant à lui, l'université à 37 ans, fort du capital symbolique acquis à la revue *Liberté*, et se voit aussi dispensé des années de subordination. L'explosion de la « demande » étudiante a ainsi autorisé plusieurs critiques à atteindre le professorat avant le doctorat. Les critiques étudiés, entre autres, se sont donc trouvés assez libres des *habitus* traditionnels devant un terrain vierge de déterminations institutionnelles. François Ricard a analysé cette dimension proprement générationnelle – malgré qu'il soit moins ici question d'un âge

⁶⁵ Nicole Fortin, *Une littérature inventée*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 314.

objectif – dans *La génération lyrique*⁶⁶ et il ne convient pas de redoubler son propos dans le champ littéraire. On constate simplement que l'époque accordait aux sujets qui se constituaient comme *la critique québécoise* une liberté inégalée pour imprimer, à travers les essais, leurs désirs à cette matière informe qu'était l'institution littéraire.

Il y aurait donc à faire toute une lecture référentielle (c'est-à-dire une lecture de la référenciation) des textes critiques⁶⁷, où ceux-ci se trouvent à s'entre-définir dans une sorte de réseau des savoirs construits sur le texte littéraire. Au terme de la période étudiée, c'est-à-dire 1980, Belleau, Brochu, Ricard et Marcotte occupent cette place prépondérante sur l'échiquier critique au Québec, place qui ira grandissante au cours des années 1980. Les critiques étudiés se trouvent alors au centre de l'institution tant par le nombre des renvois qui leur font référence, que par leur prestige, que par l'influence qu'ils exercent sur le milieu critique à travers les divisions qu'ils ont imprimées au champ du savoir. C'est pourquoi on peut s'autoriser d'évoquer *la critique littéraire québécoise* dans le titre de cette étude qui n'aborde que quatre auteurs.

⁶⁶ François Ricard, *La génération lyrique*, Montréal, Boréal, 1994.

⁶⁷ Un tel travail a été largement entrepris en ce qui a trait aux universités, mais n'a malheureusement pas été approfondi dans les arcanes d'une institution para-scolaire. Voir, entre autres, Joseph Mélançon; [édit.], *op. cit.*

II.b Essais de la lucidité

L'analyse de quatre textes tendra à montrer comment la critique travaille véritablement avec trois objets qui se relayent les uns les autres dans la mire du sujet. Or de ces trois objets, littéraire, critique et institutionnel, seul le premier est véritablement donné. Les autres procèdent de transformations successives du texte littéraire. Un premier texte de François Ricard met en lumière la distinction et la distanciation nécessaires à cette opération de transformation. C'est-à-dire que le texte critique doit se constituer comme porteur d'un objet de savoir à travers une écriture foncièrement différenciée, cette différence dût-elle être forcée. Le deuxième texte, de Gilles Marcotte, montre quant à lui comment cette différence est recueillie et conservée par la figure du critique. La logique institutionnelle moderne établit alors sur l'objet de savoir un titre de propriété intellectuelle qui révélerait en fin de compte un sujet. Le troisième texte, d'André Belleau, met en scène le réseau d'échange des objets de savoir entre les textes, de façon à résulter en une intégration supérieure. Mais cette intégration n'aboutit pas, là non plus, à un savoir global dans lequel on peut puiser libéralement. Le critique y a posé sa griffe, y a marqué son pouvoir. Enfin, l'essai d'André Brochu « Écrire sur *Parti pris* » représente sans doute la forme la plus achevée d'une réflexion critique qui tente de se dire avec sincérité et lucidité. Pourtant la subjectivité désirante se révèle là aussi minimale, parce qu'elle est sans cesse minée par le poids d'un moi.

Dans ces textes, la critique québécoise tente donc de se dire elle-même avec un discernement particulier qui tient compte de tous les enjeux littéraires, critiques et institutionnels. On y dévoilerait donc les véhicules privilégiés de consciences critiques qui ont maîtrisé toutes les déterminations qui entravaient leur procès d'écriture. On a véritablement affaire ici à des textes qui se déploient largement dans un troisième degré de textualité. Troisième, en effet, parce qu'ils traitent surtout de textes critiques, eux-mêmes seconds parce que portant sur un premier degré de littérature québécoise. Selon Michel Charles, cette quantification (tierce et seconde) des niveaux n'importe guère puisque l'essentiel du commentaire et de la rhétorique décrit la relation d'un texte à l'autre qui peut s'appliquer à tout moment dans la chaîne des cautions : « comme s'il ne pouvait y avoir que deux niveaux, le texte critique et le texte-objet, de sorte que tout texte critique objet d'un autre perd sa secondarité⁶⁸ ».

II.b.1 « Présentation » par François Ricard de *L'instance critique*

Pour introduire *L'instance critique* d'André Brochu, François Ricard écrit une courte « Présentation »⁶⁹ qui se voudrait un texte solidement adjoint aux essais de Brochu. Mais, comme cette présentation paraîtra aussi dans *Le Jour* à l'occasion de la

⁶⁸ Michel Charles, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁹ Directeur de la collection « Indépendances » aux éditions Leméac, François Ricard écrira une demi-douzaine de ce type de présentation et d'introductions (pour André Major, Marcel Dubé, Roland Lepage et autres).

publication du recueil en septembre 1974, force est de constater que le texte de Ricard possède une autonomie suffisante pour s'écarter de cette forme plus ou moins annexe qu'est la préface. En fait, cette introduction de François Ricard nous éclaire de deux façons sur l'institution naissante d'une critique québécoise. Une première fois en décrivant explicitement le contexte de professionnalisation d'un discours secondaire à travers l'activité critique d'André Brochu au cours des années 1960. On y apprend toute la conscience que la critique professionnelle a de sa propre importance dans l'économie des textes. Alors qu'elle était pour ainsi dire presque absente quinze ans auparavant, elle possède déjà en 1974 une idée claire du chemin parcouru sur la voie de l'institutionnalisation. Le second éclairage, et c'est à celui-ci qu'on s'attardera, montre une écriture professionnelle, celle de François Ricard, une écriture critique *en action*. On voit clairement s'établir la disjonction entre le désir et le savoir *dans* le texte, c'est-à-dire, à même une écriture, qui malgré toute la chaleur de l'apologie doit se constituer à travers une différenciation marquée en regard de son objet. Car voilà le texte le plus clairement laudatif du présent corpus, laudatif au sens où la valeur du texte-objet est explicitement nommée et assumée par un critique⁷⁰. Pas même Gilles Marcotte évoquant Réjean Ducharme ni le même François Ricard dans l'essai qu'il consacre à Gabrielle Roy n'atteint à ce niveau encomiastique.

L'amorce du texte « Présentation » est en conséquence clairement d'orientation commentative. François Ricard commence par évoquer la naissance

⁷⁰ C'est d'ailleurs sur ce dithyrambe qu'insistent plusieurs recensions de *L'instance critique*. Gilles Dorion, « L'instance critique, 1961-1973 », *DOLQ*, V, 1970-1975, 1987, p. 433.

d'une institution littéraire proprement québécoise et le contexte socio-historique dans lequel s'inscrivent les textes de Brochu, puis il place le critique en tant que tel au centre de ce mouvement. Le présentateur prend alors appui sur l'autorité de Gilles Marcotte qui lui-même présentait trois textes de Brochu en 1966 dans *Présence de la critique*, première caution de la professionnalisation critique. François Ricard renchérit sur cette légitimation en affirmant qu'un second tome de *Présence de la critique* « s'ouvrirait [...] cette fois sur des écrits de Brochu⁷¹ ». Ce premier mouvement de justification et de légitimation du recueil, assez traditionnel au demeurant, se construit donc sur l'importance du contexte et l'importance du critique dans le contexte. La forme commentative employée par Ricard sur l'œuvre nommément commentative de Brochu inscrit sa lecture dans la continuité cumulative. Le présentateur mentionne à cet effet « la valeur de document » que prend le recueil, ajoutant qu'on y trouvera « tout le climat, les désirs, les craintes, les enthousiasmes, les interrogations d'une époque encore toute proche de nous et qui nous a marqués profondément⁷² ». Jusqu'ici, F. Ricard se positionne dans les traces laissées par Brochu : « dont l'influence se retrouverait ensuite chez nombre d'autres critiques, venus comme dans son sillage et lancés sur des voies qu'il a le premier débroussaillées⁷³ ». On reste en définitive loin d'une caution provenant de l'extérieur.

⁷¹ François Ricard, « Présentation », dans André Brochu, *L'instance ...*, op. cit., p. 8.

⁷² *Ibid.*, p. 9.

⁷³ *Ibid.*, p. 8. Il faut noter que François Ricard avait travaillé et travaillait sur deux corpus, l'un à propos de *Menaud maître-draveur* et l'autre à propos de l'œuvre de Gabrielle Roy, deux corpus préalablement traités par André Brochu.

le texte est plutôt la reconnaissance d'une filiation. La « Présentation » commentative fonctionne certes comme mécanisme sacralisant le recueil d'essais, mais aucun savoir n'y est encore véritablement affirmé, tout au plus reconnaît-on un tribut comme celui de l'élève au maître.

Toutefois François Ricard n'en restera pas là et passera au mode rhétorique de l'écriture critique. Il le fait de façon assez manifeste, en marquant l'autonomie de son discours, descriptif d'une conception de la critique qui se développe sans appui textuel précis. La critique est ainsi décrite pour elle-même : « mélange de foi et de méfiance », « primauté accordée à la compréhension », etc. Le présentateur se détache nettement de son amarre textuelle en affirmant que « c'est le cas, me semble-t-il, des textes d'André Brochu⁷⁴ ». Le mode rhétorique est encore perceptible dans une esthétisation de l'objet que définit François Ricard en rapprochant la critique de la pratique littéraire, les deux étant « à la fois profondément engagées dans leur temps et cependant assez indépendantes de lui pour toucher les lecteurs formés en d'autres époques⁷⁵ ». On constate de plus une certaine volonté de niveler les connotations pour tendre vers une *transparence* de son discours, s'excusant même des évocations parasitaires : « ce que j'appellerai faute d'un terme plus précis ». Enfin Ricard conclut que « la critique d'André Brochu a valeur d'exemple⁷⁶ ». L'écriture de François Ricard adopte la forte dimension généralisante de l'écriture rhétorique et pourtant

⁷⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 9 et 10. Cette volonté de transparence du signifiant, Ricard ne la reconnaît pourtant pas à Brochu, chez qui la « terminologie peut parfois dater ».

l'approche méthodologique qu'il décrit chez Brochu reste encore largement d'inspiration commentative. Ce dernier vise en effet « l'orientation constante de la recherche vers la signification essentielle, unique de l'œuvre⁷⁷ ». La différenciation de l'écriture de troisième degré par rapport au second prend ici toute son importance. C'est ce qui permet à Ricard de s'extraire du sillage de Brochu et de s'élever au-dessus de la mêlée des déterminations immédiates. Il peut alors juger de l'œuvre critique en relation avec un idéal critique qui n'est plus un texte, mais un pur processus d'engendrement du discours.

Voilà donc que s'affirme le premier mouvement de caution et de mise à distance, valorisant d'abord le recueil par son importance historique (dépendance du texte de François Ricard) et ensuite par son exemplarité (dès lors autonomie). Ricard se sert de la valeur de Brochu pour hisser la valeur de son propos, avançant par la suite une définition de la critique dont celle de Brochu est alors exemplaire. Ce faisant, François Ricard se pose comme détenteur d'un savoir, un savoir qui a intégré l'expérience critique de Brochu, un savoir d'autant plus valable que son œuvre critique (et aussi sa personne) a été jusqu'alors magnifiée.

*

Un deuxième axe de différenciation dont use le présentateur recoupe la distinction professionnelle et mondaine. Le mouvement est sensiblement similaire : on passe du rapprochement à la distanciation. François Ricard décrit d'abord le

⁷⁷ *Ibid.*, p. 10.

professionnalisme de la critique chez Brochu par la méfiance des « humeurs » et des « premières impressions ». Introduite d'abord comme une caractéristique où Brochu s'oppose à un type de critique plus prompt au jugement hâtif, la disjonction mondanité /professionnalisme ira pourtant s'amenuisant de concession en concession. Brochu commence par rejoindre ainsi la création par son engagement « dans la même recherche que les créateurs ». Il développera une « amitié » avec l'écrivain. Une définition de plus en plus mondaine de la critique de Brochu se concrétise alors dans le texte de Ricard : le critique peut saisir le « rythme secret » de la création, le dualisme est une « loi de sa propre sensibilité », Brochu privilégie « l'expérience vivante de la Littérature », possède une « connaissance intime, comme intuitive⁷⁸ ». Bref tout concourt à faire de *L'instance critique* un texte où l'inspiration occupe une place aussi, sinon plus, importante que le savoir. La référence à Thibaudet n'est d'ailleurs pas gratuite, lui qui posait une distinction entre érudits professeurs et journalistes, François Ricard y rapporte que « Brochu, encore ici, ignore ces divisions⁷⁹ ». Introduisant la valeur professionnelle pour mieux y substituer les qualités mondaines, le présentateur installe une distance entre son propos et son objet, distance qui permet d'en constituer un savoir.

Le présentateur peut maintenant passer du mode commentatif au mode rhétorique (et vice-versa) avec une liberté totale. Il procède, par exemple, à une systématisation de la pensée de Brochu à laquelle l'auteur reconnaît quatre *qualités*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 10 sq.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

essentielles au critique : dualisme, synthétisme, lucidité et non-aveuglement formaliste. Mais il s'agit moins des textes de Brochu que de sa personne, d'une subjectivité critique, qui subsume la diversité des essais recueillis dans *L'instance critique*. C'est justement ce qui le rapproche encore plus d'une critique mondaine, inspirée et ouvertement subjective. La systématisation à laquelle procède Ricard va même au-delà de la catégorisation du recueil, divisé en « questions » et « études », qu'il avertit de ne pas prendre trop à la lettre. Ricard peut aussi revenir au mode commentatif puisqu'en ayant posé la critique de Brochu comme mondaine, cela lui donne l'espace suffisant pour progresser de façon distincte, quelle que soit la tendance de son écriture.

*

Une dernière différenciation entre Ricard et Brochu, plus discrète mais non moins importante, se jouera à propos de la systématisme des critiques respectives, et cette systématisme, on peut en reconnaître le motif à tous les niveaux de l'écriture. On l'a vu, François Ricard souligne d'abord chez Brochu les qualités critiques de « dualisme » puis de « sens de la conciliation ». Or, c'est véritablement poser l'auteur de *L'instance critique* comme tributaire d'une pensée dialectique qui réduit les différences dans un dépassement vers un principe d'identité. Alors que la répartition des constantes par Ricard s'effectue, elle, au nombre de quatre et vraisemblablement selon une structure analytique qui multiplie les différenciations autour d'une identité initiale.

Cette distinction qui se donne presque comme mathématique ne va pourtant pas de soi. Les trois premières qualités attribuées à Brochu : dualisme, conciliation (synthétisme), lucidité se veulent justement l'incarnation de la pensée dialectique de Ricard lui-même. La lucidité que celui-ci définit comme une constante dynamique reste précisément la relance et l'approfondissement de la question par un nouveau dualisme et cela, dans la plus stricte progression de la dialectique hégélienne. Un effet spéculaire pourrait alors se dessiner entre le présentateur et le « présenté », entre l'élève et le maître. Mais une quatrième qualité attribuée à Brochu vient particulariser la pensée de Ricard : le non-formalisme. Visiblement, nous ne sommes plus dans les mêmes schèmes cognitifs que le dualisme, le synthétisme et la lucidité supposaient. Cette dernière qualité se présente comme un surcroît qui, au bout du compte, ne fait que distinguer les structures du texte de François Ricard et de celui de Brochu.

La dernière « qualité » de Brochu, sur laquelle se termine d'ailleurs la « Présentation », devient plutôt le lieu d'une forte prise de position, sur un mode polémique, contre le formalisme. On sent bien que c'est Ricard qui s'exprime ici, enrôlant Brochu dans la polémique :

Que diront aujourd'hui de cette position les formalistes farouches qui s'agitent parmi nous, eux qui abhorrent comme la peste les notions d' " interprétation ", de " signification " et les autres concepts " humanistes " sur lesquels repose en partie la démarche d'André Brochu? Ils ne manqueront sans doute pas de s'en indigner, comme cela se doit quand on ne vit que pour des mots⁸⁰.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

La valeur ajoutée (le non-formalisme) qui crée cette différence procède de toute évidence d'un investissement libidinal de la part de Ricard. Comme si cette caractéristique, tout excédentaire qu'elle soit, ne se motivait qu'à être survalorisée. Et le véritable objet du propos devient ici moins le texte de Brochu qu'une possible réception négative de la part de cette critique *formalisante*, d'un autre texte tiers. Ricard prévoit le coup et se place de cette façon sur un degré encore supérieur (un quatrième!) pour dénigrer la possible dénégation. L'usage des guillemets autour des mots : interprétation, signification, humanisme se révèle particulièrement révélateur de la distanciation prise par Ricard. C'est, selon toute logique, l'école *formalisante* qui aurait placé ces marques du discours direct autour des termes de Brochu pour éviter de les assumer. Et pourtant Ricard les réitère, alors que suivant son propos, ils auraient dû être surchargés de doubles guillemets. Façon de redoubler la distance par rapport aux textes de Brochu.

Le texte de « Présentation » de François Ricard partait ainsi avec la mission paradoxale de légitimer la mise en recueil des essais d'André Brochu. Ce faisant, il se devait d'affirmer un savoir légitime sur la critique de Brochu. Or la forme préfacielle restait un piège, au sens où la célébration trop poussée invalidait toute affirmation d'un savoir autonome et, par contre-coup, niait la valeur de la légitimation. Ricard réussit l'une et l'autre parce que son texte se constitue par la différence. La relation « Présentation » / *Instance critique* passe ainsi du rapprochement commentatif à une autonomie rhétorique, puis à la mise à distance du mondain par le professionnel, pour terminer par une prise de position qui n'a, à la limite, qu'un rapport très lâche avec

les textes de Brochu. Ricard prend à la fin de son essai ce qu'on peut qualifier de « longueur d'avance » sur Brochu, longueur supplémentaire où s'affirment un savoir et un sujet du savoir. Le texte critique professionnel tel qu'il se donne à voir dans cette « Présentation » se génère dans une insoluble distanciation de son objet. Toute la chaleur et le dithyrambe qu'on a pu reconnaître dans le dénoté de ce texte et tous les termes mélioratifs employés par François Ricard (« l'extraordinaire fécondité » des années, « la richesse » de la critique de Brochu, ses conclusions qui valent par « leur droiture, leur clairvoyance, leur rigueur », etc.) ne peuvent empêcher qu'en termes d'écriture il pose son texte en travers de celui de Brochu. La relation du sujet à l'objet est ici marquée par une rupture fondamentale. Là où le désir mondain fonctionnait dans la fusion des textes, le savoir professionnel les sépare.

II.b.2 Gilles Marcotte et le trésor de la critique québécoise

Le critique qui possède au Québec le capital symbolique le plus solide est sans doute Gilles Marcotte, qui fait figure de père spirituel de la critique québécoise, toute distinction mondaine ou professionnelle confondue. D'ailleurs, il consent à ce rôle non sans un certain humour⁸¹ qui ajoute une sympathie réelle au respect protocolaire commandé par l'institution. Pour examiner comment s'est constitué ce capital, il

⁸¹ « À la réflexion, s'agit-il bien du beau rôle? Les pères nobles, aujourd'hui... ». Gilles Marcotte et André Brochu, *La littérature et le reste*, op. cit., p. 29. Il se représente aussi comme ce capitaine au bateau incertain qui ronchonne « accoudé au bastingage, l'œil vague, à l'heure où le soleil descend sur Tadoussac ou sur Natashquan. » Gilles Marcotte, « Les problèmes du capitaine », dans *Littérature et circonstances...*, op. cit., p. 27-35.

pourrait être utile de décrire, pour reprendre la terminologie de Bourdieu, le trajet d'un sujet empirique ou même celui d'un sujet épistémique qui a agi dans les champs littéraires et scolaires de façon à obtenir cette reconnaissance. Quelques ouvrages et articles bio-bibliographiques remplissent cependant déjà ce rôle⁸². L'autre approche consiste à montrer comment, dans les textes critiques de Gilles Marcotte, se concrétise l'intégration des objets de son discours au réseau des savoirs sur le roman québécois. Plus spécifiquement, il s'agit ici d'explorer les soubassements sapientiels du texte, illustrés par ses notes de bas de page. Sur ceux-là repose la valeur des énoncés et aucun discours critique n'en est exempt même si, comme dans le cas présent, le critique s'emploie souvent à les cacher.

Ce qui frappe dès les premiers essais d'*Une littéraire qui se fait*, c'est le peu de renvois qu'opère Gilles Marcotte à un savoir déjà constitué. Tout est assimilé au sujet qui énonce l'acte critique; l'incorporation du savoir semble s'effectuer dans une extra-textualité qui ensuite retraduit ce savoir idéal sous forme textuelle close sur elle-même. C'est ainsi qu'on constate que le discours sur les romans émane du critique sans être redevable à une institution qui lui serait antérieure. Une correspondance historique peut, en partie, expliquer cela et illustrer éloquemment combien la composition même des textes critiques est influencée par la présence ou l'absence d'une institution. On aurait, en 1958, un discours plus léger, plus proche de

⁸² Pierre Popovic, *Entretiens avec Gilles Marcotte*, Montréal, Liber, 1996 et André Brochu, « Gilles Marcotte, critique et romancier. Entretien », *op. cit.*, p. 5-34.

la véritable subjectivité, parce qu'il évolue hors de l'Université, détaché de ses déterminations immédiates.

En vérité, « Brève histoire du roman canadien-français » nous montre un savoir critique sur le roman qui est très intégré, même s'il n'est jamais vraiment énoncé pour lui-même. Il affleure partout dans le jugement, qu'il soit anthropologique : « Les pères représentent la seule part d'existence possible, et c'est en eux que nous retrouvons l'Histoire. Père égale patrie⁸³ » ou stylistique : « Harvey respecte assurément les règles de la grammaire, mais comme tout cela est enflé, ridiculement précieux, devoir de bon rhétoricien⁸⁴ ». Même si Gilles Marcotte frôle parfois la limite du discours mondain⁸⁵, il développe bel et bien, dans ses tenants et aboutissants, un discours sapientiel très solide qui vise à « rendre compte en totalité du roman canadien-français d'aujourd'hui⁸⁶ ». L'image d'un Gilles Marcotte, critique journaliste et spontané – « amateur par excellence⁸⁷ » selon son mot – est donc largement surfaite, même à l'aube de sa carrière professionnelle. L'essayiste est d'ailleurs au fait des sédimentations critiques qui se sont accumulées autour des œuvres. S'il n'y renvoie pas de façon universitaire, il les *salue* néanmoins par ces citations dérisoirement courtes dont le tribut reste plus négatif que positif : « " Enfin

⁸³ Gilles Marcotte, « Brève Histoire du roman canadien-français », *Une littérature...*, *op.cit.*, p. 40.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁵ Le contraste est frappant avec *Le temps de poètes* où Marcotte se soumet davantage à la logique institutionnelle malgré que sa thèse de doctorat n'en soit, selon son mot, pas tout à fait une. Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁶ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁷ Gilles Marcotte, *Présence...*, *op. cit.*, p. 12.

Louis Hémon vint », s'exclame le Père Lamarche⁸⁸ ». « Comme on le remarquait déjà, à sa parution, le roman " ne contient aucune thèse⁸⁹ " ». La citation savante ne sert dans l'essai critique qu'à énoncer des banalités et l'essayiste garde pour lui les idées-forces, entre autres celle de l'échec du roman à se constituer comme discours viable au Canada français. Une chose mérite encore d'être notée. Gilles Marcotte convient de l'échec d'une tradition romanesque et il en conviendrait avec, pour tout savoir, pour tout appui, que *l'instinct silencieux* de ce que devrait être le roman canadien-français. C'est-à-dire que le critique n'exprime jamais explicitement ce qui manque au roman. Marcotte fait plutôt appel à une certaine expérience de lecture pratique affirmant, par exemple, que tel roman de Léo-Paul Desrosiers développe tel thème ou tel ton et qu'on doit comprendre par là qu'il ne se réalise pas dans une dimension romanesque satisfaisante. L'échec du roman est ainsi posé, mais jamais rapporté à une littérature manquée.

*

Ce refus de la consolidation institutionnelle dans le texte critique s'est estompé en 1976 avec *Le roman à l'imparfait*, mais en apparence seulement. Les références théoriques, celles où le niveau de généralisation reste élevé, abondent si on les compare aux ouvrages précédents du critique. Marcotte adjoint au roman québécois des années 1960 les savoirs critiques de Marthe Robert, Marshall McLuhan, Mary McCarthy et Northrop Frye. Mais il y a encore là une écriture

⁸⁸ Gilles Marcotte, « Brève Histoire du roman canadien-français », *op. cit.*, p. 41.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 51.

institutionnelle qui se refuse à l'agglomération du commentaire, agglomération qui aurait pu l'inscrire dans une filiation véritablement critique de la littérature québécoise. Une tradition visiblement plus anglo-saxonne que franco-française participe à cela tout comme la diversité prononcée des axes méthodologiques, dispersés entre la psychanalyse, l'analyse mythologique, le savoir pratique de Mary McCarthy, les spéculations futuristes de McLuhan. Tout cela contribue à placer cet essai de Marcotte hors des schèmes tracés par l'institution québécoise de l'époque encore largement tributaire de l'opposition française de l'histoire littéraire et du formalisme structural. André Belleau relèvera à juste titre combien *Le roman à l'imparfait* met en place « un langage qui emprunte peu aux perspectives critiques nourries de linguistiques et de sémiologie⁹⁰ », et reste néanmoins « un livre très actuel, très moderne ». Plus encore, ce qui place le texte de Gilles Marcotte en retrait de l'échafaudage critique québécois qui se dessinait à l'époque, c'est la résistance, du moins en apparence, à s'inscrire dans le prolongement des interprétations. Dans *Le roman à l'imparfait*, Marcotte ne dispose pas ses références dans une quelconque continuité commentative qui s'établirait à partir de l'œuvre littéraire, s'ajoutant alors à un cumul critique. Chacune des interprétations opère dans une conception immaculée et immédiate qui fait, en quelque sorte, table rase des commentaires établis. L'essayiste use, une fois de plus, de certaines interprétations critiques comme repoussoirs en prenant directement le contre-pied de critiques tiers. Gérard Bessette

⁹⁰ André Belleau, « La sociocritique et la littérature québécoise », dans *Y a-t'il un intellectuel...op. cit.*, p. 162.

est déprécié dans ses critiques sur Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Godbout⁹¹ (mais reste valorisé comme romancier) et Lucien Goldmann est débouté quant à ses thèses jugées trop patentes sur Marie-Claire Blais⁹². Les références assumptives à des interprétations établies et qui possèdent un fort capital symbolique sont toutefois plus diffuses. Aucune n'occupe une place de choix qui en ferait un véritable noyau sur lequel le texte critique de Marcotte viendrait s'agglutiner. La diversité des noms propres délaie ici chacune des individualités dans une constellation anonyme : Réjean Robidoux et André Renaud, Glen Shortliffe, Patricia Smart, Michel Brûlé, Madeleine Greffard, Lise Gauvin, Jean Marcel Paquette et *tutti quanti* apparaissent une ou deux fois et de façon assez ponctuelle et concise. Ainsi Gilles Marcotte souligne qu'il est bien au fait de ce que l'institution peut offrir comme savoir consolidé, mais refuse de s'y rapporter autrement que par un éparpillement savamment disposé. Tout comme les ouvrages précédents, *Le roman à l'imparfait* est sur ce point un essai en rupture avec la critique antérieure d'inspiration commentative.

*

En fait, la seule véritable référence qui nourrisse la critique d'un cumul commentatif apparaît dès les premiers mots de l'essai : « En 1958, nous dit Marcotte, au terme d'un survol de la production romanesque du Canada français, j'écrivais ces

⁹¹ « Gérard Bessette note, avec un humour involontaire [...] »; « Nous n'imiterons pas Bessette lui-même qui indique à Victor-Lévy Beaulieu ce qu'il aurait dû faire pour que ses romans soient tout à fait bons »; « C'est un brillant technicien du langage romanesque que Gérard Bessette prétend prendre en défaut. » Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait...*, op. cit., p. 27, 42 et 187.

⁹² *Ibid.*, p. 123-127.

petites phrases d'allure innocente⁹³ ». Et les petites phrases d'être alors citées *in extenso* :

Le roman canadien-français a déjà conquis ses libertés essentielles. Il approche de sa maturité dans la mesure où la société canadienne-française se structure et se diversifie, et il n'est pas impossible qu'il prenne bientôt la relève de la poésie, comme le genre littéraire le plus apte à exprimer nos vérités⁹⁴.

Gilles Marcotte s'inscrit alors dans la sérialité interprétative... de Gilles Marcotte. Le savoir qui l'autorise, c'est le savoir qu'il autorise. Il s'agit ici évidemment d'une mise en scène qu'il convient de considérer avec un recul nécessaire pour bien juger d'une *performance* de l'essayiste. La forme commentative y est visiblement exacerbée de telle sorte qu'elle en vient à se caricaturer. Marcotte commente *Une littérature qui se fait*, son propre essai paru presque vingt ans auparavant, avec les outils les plus fins de la glose critique⁹⁵. L'autoréférence est ainsi l'amont à partir duquel le texte second coulera, développant et expliquant un sens posé d'emblée comme une énigme. Ces « quelques phrases d'allure innocente » énoncées en 1958 acquièrent une densité insoupçonnée en 1976 : elles se trouvent investies du pouvoir de révéler tout le climat intellectuel et esthétique qui avait cours à l'époque. Le dernier segment de la citation : « le plus apte à exprimer nos vérités », répété plus loin, est pour ainsi dire pesé et soupesé comme un objet dont on évalue gravement la validité. C'est que cette phrase apparaît particulièrement instable en 1976 et le critique en doute maintenant : « toute

⁹³ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Cela fait d'ailleurs un contraste surprenant avec les généralisations d'écriture rhétorique en usage dans plusieurs introductions.

affirmation de ce genre me laisse aujourd'hui sceptique⁹⁶ ». Instable, elle l'est enfin parce qu'on ne sait trop si ce mot, cette *affirmation* vise maintenant la vérité du roman ou la *vérité* en tant que concept dans l'analyse du roman. Vérité romanesque ou vérité critique?

Les phrases qui suivront ne viendront en rien éclaircir la question; on glisse lentement vers l'équivoque. Et plutôt que sa résolution Marcotte opère un décentrement de ce qu'on croyait être le point focal de la citation : « Le mot qui fait tache, et qui rend un son étrange aujourd'hui⁹⁷ » n'est pas *vérité* mais *maturité*. Il y a là un habile déplacement de la problématique de la vérité vers celle de la maturité, ce qui élude la question pourtant centrale de la vérité, qui justifiait et légitimait la forme commentative adoptée. Le critique reprend donc beaucoup plus en détail toute une exégèse du mot « maturité », tel qu'on l'entendait à l'époque. Et comment l'entendait-on? « nous l'entendions d'instinct » affirme Gilles Marcotte. Exégèse d'un sens jamais proféré qu'il faut chercher dans les indices trahissant cet instinct. Visiblement, le critique tourne et retourne ici ses propres paroles pour y trouver un avers qui traduirait un sentiment critique à la limite du dicible.

Mais rien n'est moins sûr qu'il s'agisse là d'une référence à un savoir, non plus qu'à un savoir assimilable à une figure critique. L'essayiste en partage l'hypothétique paternité avec la plupart des critiques de l'époque qui « auraient pu contresigner » le propos. Marcotte s'empresse également de joindre à son énonciation

⁹⁶ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁷ *Ibid.*

un chœur de critiques qui redisent tous de façon diagonale ce sens obscur de la « maturité romanesque » tant désirée : Maurice Blain, Pierre de Grandpré, Michel van Schendel, Jean Le Moyne... On admet alors que Marcotte n'était pas une voix isolée en 1958 et qu'il possède en 1976 une connaissance suffisamment approfondie du contexte critique pour pouvoir sentir les intentions et les instincts sourdre sous les mots. Ce qu'on doit alors comprendre de cette entrée en matière du *Roman à l'imparfait*, c'est que Gilles Marcotte pourrait très facilement inscrire les savoirs critiques de son texte dans le cadre institutionnel de la continuité critique. Il le pouvait, mais il l'a pas fait.

*

Il est clair que cette résistance à la dimension institutionnelle dans les essais de Gilles Marcotte procède d'un choix, ou plutôt d'une esthétique qui lui reste propre. Sous la forme apparente d'une critique qui ne cède en rien aux impératifs scolaires, l'écriture suit de façon extrêmement consciente et concise les dédales du réseau qui assure par contre-coup sa validité. Cela influence évidemment la réception de ses ouvrages et nous les fait considérer comme des textes critiques déliés et affranchis. Il est toutefois difficile de savoir si l'image du journaliste – de qui la plume agile est au service du grand public, contre les doctes et les puissants évidemment – aura été entretenue par ce type d'écriture *rétenrice* ou si le parcours professionnel de Marcotte aura rétrospectivement influencé notre lecture de son œuvre critique. Il n'en reste pas moins que ses textes critiques présentent des savoirs qui seront distribués ultérieurement par d'autres dans le champ littéraire et critique, mais qui s'y

rattachaient déjà. Le critique ne peut s'extraire de l'institution, et dans le cas de Marcotte cela devient d'autant plus manifeste qu'il y occupe une position dominante. Pour refiler la métaphore capitaliste lancée par Bourdieu, on dirait que, chez ce critique, il y a un refus de la dépense et une capitalisation du pouvoir dans le sujet épistémique. Car cette rétention fait aussi partie du jeu institutionnel, elle n'en est pas la négation, mais plutôt la face complémentaire dans la logique du marché. Quand le jeu de la référence et de la citation se généralise comme le mentionne Antoine Compagnon⁹⁸, à mesure que l'institution tisse la toile des renvois infinis, le besoin d'une *auctoritas* est d'autant plus pressant. Gilles Marcotte se propose dans ce contexte comme le géniteur autogénéré, il étrangle le flux des renvois sapientiels en amont, mais les laisse couler en aval.

II.b.3 André Belleau et la méthode sociocritique

L'intégration du *Roman à l'imparfait* à l'institution littéraire et critique québécoise sera complétée quelques années plus tard. Il faudra en réalité attendre l'action d'André Belleau pour rattacher l'essai de Gilles Marcotte à un champ théorique plus précis, soit celui de la sociocritique. Belleau, chez qui la référence savante se fait plus explicite, sera à cet effet l'auteur de plusieurs textes de facture théorique sur cette méthode, dont « Condition d'une sociocritique » et « La

⁹⁸ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 213-216.

sociocritique et la littérature québécoise⁹⁹ ». Ce dernier texte est malheureusement mal diffusé parce que son auteur, dans la refonte d'*Y a-t-il un intellectuel dans la salle?* devenu *Surprendre les voix*, l'a laissé de côté. Le second recueil se voulait plus *intimiste* et moins *théorique* que le premier¹⁰⁰. Il s'y agissait néanmoins pour le texte « La sociocritique et la littérature québécoise » d'énoncer l'apport de la méthode sociocritique dans l'entreprise critique québécoise et cela, à travers sa description historique, pour une part, et théorique, pour l'autre. Par là, on comprend que Belleau s'exprime à partir d'une position d'énonciation privilégiée dans le champ critique. Il se pose, par cette seule prise de parole, comme une voix autorisée de la sociocritique, à tout le moins une voix qui rivalise de légitimité avec les théoriciens et les critiques.

Pourtant Belleau débute par une mise en doute de la possibilité d'expliquer systématiquement en quoi consiste une « méthode sociocritique », et il prend à témoin une incapacité analogue de décrire une *méthode* chez Auerbach, Adorno, Bakhtine et Lukács. Cela l'engage à élargir ses perspectives : « la socialité est une dimension tellement primordiale de tout discours qu'il convient d'envisager la sociocritique moins comme une méthode reconnue que comme un vaste domaine¹⁰¹ ». André Belleau peut cependant décrire d'une façon précise une sociocritique « naïve »

⁹⁹ André Belleau, « Condition d'une sociocritique » et « La sociocritique et la littérature québécoise », *Y a-t-il un intellectuel*, *op. cit.*, p. 100-104 et 158-165. Ce dernier texte est d'abord publié sous le titre « La démarche sociocritique au Québec », *Voix et Images*, vol. VIII, n° 2, 1983, p. 299-307.

¹⁰⁰ Le retrait de toute la partie bakhtinienne et l'ajout de textes, comme *Quand il m'arrive de surprendre les voix*, confirment une tendance moins professionnelle et plus mondaine dans le deuxième recueil. Voir André Belleau, *Surprendre....*, *op. cit.*, 237 p.

¹⁰¹ André Belleau, « La sociocritique et la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 158.

qui rapporte directement le contenu du texte littéraire à la société. Cette sociocritique est qualifiée de « spontanée » et l'essayiste la rapproche d'une critique mondaine : « sorte de discours sociologisant général pratiqué depuis toujours par les journalistes, les écrivains, les professeurs¹⁰² ». Ici se dessine l'exemple par excellence d'une certaine tendance de l'écriture critique qui est fort révélatrice des rapports entretenus avec les textes qui forment le substrat théorique de la méthodologie. Belleau affirme implicitement, par valorisation commentative et dévalorisation rhétorique, qu'un discours critique véritablement réussi ne peut être décrit systématiquement. L'alternance des écritures commentative et rhétorique s'explique alors par une progression historique qui est l'occasion de mesurer les éléments théoriques chez chacun des critiques.

On passe ainsi rapidement de la sociocritique « de contenu », celle de Jean Le Moyne par exemple, à celle qui intègre les questions formelles. Cette dernière paternité théorique revient de façon générale à Lucien Goldmann, auteur du *Dieu caché*. Belleau pose ensuite Jean-Charles Falardeau, héritier du concept goldmannien de « vision du monde », comme père d'une sociocritique proprement québécoise. Mais le ton est ici plus encomiastique que pour Goldmann et l'essayiste rejoint directement la personne du critique, quand il assimile la sensibilité de Falardeau à celle d'Adorno, en en faisant la clé de voûte – non systématique toujours – de leur édifice critique. Il n'est donc pas surprenant que la relation au texte critique

¹⁰² *Ibid.*

redevienne commentative malgré que le travail de Falardeau soit plus directement référentiel que celui de Goldmann¹⁰³. « Les inconvénients découlant de son insistance sur la substance des contenus (les valeurs de la société représentée) sont compensés chez lui par l'ampleur des corpus¹⁰⁴ ». Aussi, André Belleau accordera-t-il à des « remarques » de Falardeau une certaine ascendance sur *Le romancier fictif*.

L'essai critique qui mérite toute la considération d'André Belleau reste *Le roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte, qui coïncide exactement avec la perspective que l'auteur avait ici amenée à petits pas : par la négation d'une méthode directement référentielle (Falardeau et Le Moyne), par l'ouverture entrevue dans les considérations formelles de l'œuvre (Goldmann) et par des bribes de citations empruntées (à Adorno, Duchet et Macherey). C'est ainsi que Belleau délègue à Marcotte le privilège d'énoncer ce qu'il entend par l'objet d'une sociocritique :

ce que raconte le roman, et la forme dans laquelle il le raconte – qui sont une même chose, puisque la forme détermine la substance du récit – sont eux-mêmes justiciables d'une interrogation sociale¹⁰⁵.

L'ordre commentatif est ici bien établi. André Belleau reprend longuement les paroles de Marcotte procédant, dans la mesure du possible, à une sacralisation du *Roman à l'imparfait* : « Jamais la critique marcottienne n'a été aussi vive, déliée, inventive¹⁰⁶ ». L'essai de Gilles Marcotte devient en quelque sorte le modèle d'une

¹⁰³ Dans cet ordre commentatif, là où l'essayiste se soumet aux textes, on peut aussi constater que Belleau donne la préséance à la critique québécoise devant la critique française. Façon d'autonomiser l'institution sociocritique.

¹⁰⁴ André Belleau, *op. cit.*, p. 162.

¹⁰⁵ Marcotte cité par Belleau. *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

sociocritique qui « pose les bonnes questions ». Si « nous avons mal lu nos écrivains », Marcotte, lui, les a entendus et a tiré un texte critique qui « fait date ».

*

Mais il se produit soudainement un revirement qui rompt avec la pente où s'était engagé le texte de Belleau : « Quiconque relisait *Le Roman à l'imparfait* avant le référendum du vingt mai 1980 pouvait prédire la défaite du "oui" et de la liberté¹⁰⁷ ». Comme si Belleau, après avoir suivi Marcotte jusque-là assez fidèlement, le doublait par la droite – ou plutôt par la gauche. Il fait ainsi entrer les considérations politiques dans l'analyse du roman, déplace le propos de Marcotte sur un terrain que celui-ci s'était gardé d'aborder, et exprime solidement une position politique qu'on sait opposée à celle de l'auteur du *Roman à l'imparfait*. Là aussi le texte se dégage de son attache textuelle directe. Belleau renvoie de moins en moins à l'essai de Marcotte et retraduit en ses propres termes, politiques, les observations de son confrère sur le roman québécois. « Ils [les écrivains] appelaient le pays libre tandis que la structure même de leurs œuvres en disait l'ajournement¹⁰⁸ ». En somme, Belleau rivalise avec Marcotte dans cette échappée où il prend à sa charge le discours de l'autre et le met à sa main.

La position de pouvoir qu'il maintenait en regard du texte de Marcotte restait, jusque-là, proprement ambiguë parce que confrontée au dilemme qu'on avait reconnu chez Ricard présentant Brochu. Comment l'essayiste pouvait-il jouer de la caution et

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁸ *Ibid.*

de la dépendance en même temps? Dans l'esprit commentatif, une trop grande sacralisation du *Roman à l'imparfait* minait la légitimité de la parole de Belleau en faisant de Marcotte le véritable *maître* de la sociocritique. En même temps, l'affirmation trop insistante de son propre pouvoir de cautionner niait la valeur du travail de l'autre. Or il semble bien que dans un même geste, Belleau se soit refusé au statut tertiaire (de la caution institutionnelle) et au statut second (du commentaire) pour adopter un ordre premier. Ce premier degré est encore le texte de Marcotte, à propos duquel Belleau recrée un *analogon* indépendantiste. Ce premier degré est le texte littéraire et politique auquel il se rend homogène par la métaphore convergente¹⁰⁹.

*

Il faudrait aussi noter toute la structure quasi musicale de cet essai où alternent en contre-point les écritures commentative et rhétorique, où alternent aussi les textes critiques québécois et français. Il faudrait, de plus, tenir compte d'un crescendo de la valorisation qui se bâtit jusqu'au *Roman à l'imparfait* et se résout dans ce retournement presque dramatisé où l'élève quitte le maître. Tout cela vient influencer la lecture d'un texte qui se propose comme une récapitulation rigoureusement historique des apports successifs à la méthode sociocritique. Cet essai de Belleau reste une preuve particulièrement éloquente de la façon dont l'écriture vient travailler l'axiomatique et l'objectivité méthodologique. Il ne serait d'ailleurs pas vain

¹⁰⁹ Les qualités qu'il attribue à la critique « marcottienne », « vive, déliée, inventive », pourraient indifféremment s'appliquer au discours mondain ou au texte littéraire.

d'analyser la félicité de ces approches théoriques à cette capacité de les « écrire » de façon « esthétique ». Mais plus encore, c'est la dimension largement institutionnelle du texte qui révèle le talent de Belleau à transiger avec les discours critiques¹¹⁰.

Plus de vingt-cinq noms propres viennent ainsi se distribuer dans la constellation empruntée par Belleau pour dépeindre la méthode sociocritique. Certains sont envisagés à titre de textes-objet, comme étapes de la constitution sociocritique : Le Moyne, Goldmann, Falardeau, Marcotte, Mitterrand, etc. D'autres sont amenés comme dispensateurs des savoirs qui permettent précisément de juger de ces textes objectivés : Duchet, Bourdieu, Balibar, Cabanès et autres. Ces derniers n'apparaissent dans le texte de Belleau que sous des formes paradoxalement limitées. L'essayiste cite des assertions courtes, comme des aphorismes : « l'idéologie (laquelle, comme le souligne Claude Duchet, " n'est pas tout le social ") »; « C'est la forme même qui signifie l'enracinement idéologique de l'œuvre¹¹¹ ». Comme si ces phrases étaient les idées irréductibles qui résumaient à elles seules les théories critiques de Duchet, Bourdieu, Balibar, Cabanès. Entre ces deux pôles agit André Belleau, qui fait circuler les objets du discours, juge les uns aux vérités discrètes des autres, illustre les phrases des autres par le commentaire des uns. En somme, l'essai est parcouru par l'échange de ces objets de savoir qui servent de validation et de caution. Ce qu'il y a de brillant chez Belleau, c'est qu'il tire avantage de chacun de

¹¹⁰ La version parue dans *Y a-t'il un intellectuel dans la salle?* cache un peu ses marques institutionnelles en occultant l'ensemble de ces références. Pour bien en mesurer l'ampleur, voir sa version « scolaire », « La méthode sociocritique au Québec », *op. cit.*, p. 299-307.

¹¹¹ André Belleau, « La sociocritique et la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 160 et 162.

ces échanges. On a d'abord vu comment il disputait à Marcotte une interprétation politique du *Roman à l'imparfait*. Ensuite puisqu'il multiplie, avec le réseau institutionnel des savoirs, des liens qui restent très ténus (une phrase ici ou là), on impute à Belleau une capacité inégalée à synthétiser ces théories. Cela replace l'essayiste dans la position privilégiée de celui qui objective le savoir critique, le considère et le juge, recueillant à son compte la valeur ajoutée par cette caution.

On peut là mesurer toute la différence des attitudes et des dispositions institutionnelles entre les essais de Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait* et *Le roman à l'imparfait*, et celui d'André Belleau, « La sociocritique et la littérature québécoise ». Le premier capitalise son pouvoir institutionnel dans un nom propre qui reste légataire du savoir critique. Son commerce est entretenu essentiellement avec les romans, d'où cette impression d'une critique plus proche de la mondanité que du professionnalisme. Mais cela reste un leurre. C'est plutôt le fait que les textes de Marcotte cherchent manifestement à peu emprunter les objets de savoir de cette structure québécoise qui donne cette impression que le critique reste en retrait. Le retrait n'étant d'ailleurs que la promesse de l'agrandissement futur du réseau de savoir. Belleau, quant à lui, compose un texte beaucoup plus ouvert sur le savoir institué. Il montre comment l'institution critique s'agglutine autour de textes critiques fondateurs, donnant même pour preuve l'antériorité sapientielle de Jean-Charles Falardeau sur son *Romancier fictif*. Cela étant, cette ouverture est aussi un moyen d'accumuler un capital symbolique propre à l'institution, d'acquérir le pouvoir de juger les discours et de se poser comme maître du savoir.

*

La critique québécoise, dans la conscience qu'elle possède d'elle-même, garde toutefois encore un aspect parcellaire. Ricard, expliquant la critique de Brochu, ou Belleau, décrivant celle de Marcotte, ne font ici que démultiplier les objets. Ils développent certes une idée de la littérature, une certaine conception de la critique, un discours sur l'institution, mais tous ces objets communiquent entre eux sous le mode de la rupture. On peut juger le roman comme un échec au désir, mais en tirer un savoir réussi et désirable. On peut refuser l'échange de ce savoir avec l'agglomération institutionnelle, mais s'y intégrer comme figure de pouvoir. Le fractionnement de ces objets laisse donc l'analyse en solution de continuité. Sont-ce là les limites propres aux perspectives employées jusqu'à présent? Il serait conséquemment temps d'unifier ces dimensions fragmentaires du texte critique et d'examiner comment l'écriture d'un même auteur révèle une subjectivité en exposant sa propre activité critique.

II.b.4 La critique intimiste : « Écrire sur *Parti pris* » d'André Brochu

C'est à la lumière d'une subjectivité restreinte, de l'espace exigü où peut se déployer le sujet, qu'il faut interpréter les textes critiques menés sur une tonalité qualifiée (à mauvais escient) d'intimiste. Ce qui donne d'ailleurs l'impression de dévoilement d'une personnalité critique, c'est qu'ils révèlent avant tout un *moi*. Ce type d'essais, qu'on aura qualifié ailleurs comme appartenant au registre introspectif

ou autobiographique¹¹², reste surtout présent chez André Brochu : (« La meule et la rivière¹¹³ ») et chez André Belleau (« Maroc sans nom propre¹¹⁴ »). L'expérience personnelle de l'enfance ou d'un voyage se mêle à celle du texte littéraire. Or, un certain préjugé tendra à faire de ces textes l'expression privilégiée d'une subjectivité critique. Cela dit, le ton intimiste, voire lyrique, de l'essai ne s'oppose pas à l'inscription d'une subjectivité. Mais il n'y a pas entre les deux concepts de rapport direct qui ferait du ton intimiste le véhicule de la subjectivité.

À l'intérieur du corpus fixé, le texte le plus représentatif de ce ton reste sûrement « Écrire sur *Parti pris*¹¹⁵ ». Il se révèle le texte emblématique d'une conscience critique, de la critique qui se dit elle-même. Pas de distanciation arrêtée comme dans la « Présentation » de François Ricard, de sous-entendus institutionnels comme dans *Le roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte, ou de rivalité muette comme dans « La sociocritique et la littérature québécoise ». Ici c'est le critique qui réfléchit lui-même sa critique. Plus spécifiquement, André Brochu, dans ce texte, revient en 1972 sur la critique littéraire telle qu'il la pratiquait au début des années 1960 au sein de la revue dont il était membre fondateur. Or, entre ces années, les choses se sont sensiblement modifiées quant à sa pratique : le Québec a vu apparaître plusieurs romanciers qui ont forcément modifié les perspectives globalisantes du critique.

¹¹² Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, L'Hexagone, 1994, p. 94-98. et Robert Dion « Critique universitaire et critique d'écrivain, le cas d'André Brochu », *Études littéraires*, vol. 25 n° 1-2, 1992, p. 198.

¹¹³ André Brochu, *La visée critique*, Montréal, Boréal, 1988, p. 13-38.

¹¹⁴ André Belleau, *Surprendre...*, *op. cit.*, p. 49-55.

¹¹⁵ André Brochu, « Écrire sur *Parti pris* », *L'instance...*, *op. cit.*, p. 71-81.

Méthodologiquement, il a mâtiné la critique thématique inspirée de Georges Poulet et de Jean-Pierre Richard¹¹⁶ de plusieurs autres approches. Enfin au cours des années 1960, l'essayiste a acquis une notoriété, un capital symbolique, qui confère en 1972 à sa parole une autorité qu'il n'avait de toute évidence pas en 1963. Une nette distinction s'établit entre le discours critique (et méta-critique) de 1972 et celui de 1963 et, par surcroît, entre ce dernier discours critique et celui des œuvres commentées, pour la plupart écrites avant 1950.

À cette première stratification, où Brochu objective en 1972 le discours critique qu'il avait tenu de 1963 à 1965 dans la revue *Parti pris*, s'ajoute la superposition produite par ce qu'on peut qualifier de *mise en scène* de l'écriture. Ainsi l'essai ne comporte pas moins de quatre niveaux énonciatifs qui s'étagent presque successivement : « texte 1 », « texte 2 », « Après texte » et ce qu'on nomme ici la *régie finale* de ces niveaux. Nous avons donc affaire ici à une forme assez originale de l'écriture critique qui vise à se signifier comme sur-structurée, écriture de l'opacité montrant l'irréductibilité de sa matérialité, du travail opéré sur le signifiant.

Ce qui se présente comme un *premier jet* de l'essai porte le titre de « texte 1 ». Brochu y annonce dès le départ les circonstances de cette production et de son auto-réception : « Écrit en décembre 1971, assez rapidement. Jugé non satisfaisant, le 10 janvier 1972¹¹⁷ ». Le critique insère cependant cette courte version qui sera suivie

¹¹⁶ Voir, à cet effet, Jacques Michon et Micheline Goulet, « Le roman d'apprentissage du critique littéraire », *Voix et Images*, n° 60, 1995, p. 532-536.

¹¹⁷ André Brochu, *op. cit.*, p. 71.

d'une révision : le « texte 2 », qui comporte elle-même plusieurs strates d'écriture. Il convient d'ailleurs de ne pas toutes les prendre d'un bloc. Le « texte 2 » contient un *passage biffé*, des *réflexions somnambulesques* et une *reprise* qui viennent briser la continuité du texte et engagent chez le lecteur un travail de décodage qui révèle la complexité de la structure. De façon plus générale, du « texte 1 » au « texte 2 », il n'y a pas d'objectivation directe, de retour explicite, si ce n'est que par la négative d'un jugement annoncé comme « non-satisfaisant ». Ce qui traverse les versions a trait davantage au contenu des « textes », de sorte que l'interprétation de l'un se refait tout à la lumière du précédent. Quelques phrases se font ainsi écho d'une version à l'autre :

J'ai connu le *Parti pris* des débuts : celui de l'enthousiasme, de l'intransigeance, du défoulement, de l'invention. Celui du cri, au moment où le cri se soutenait sans effort, sans artifice. Nous étions jeunes, sérieux, « idéalistes »¹¹⁸.

Ma collaboration à *Parti pris* fut à la fois fervente et marginale. Fervente, car c'était, pour nous qui avions vingt ans, l'âge de la ferveur; de l'affirmation catégorique d'une certaine vision du monde qui nous était commune et qui était, pour nous, la Vérité¹¹⁹.

Le *cri* est réduit à la *ferveur*, l'*idéalisme* devient *affirmation catégorique*, comme si les révisions qu'opérait Brochu laminaient le reste des connotations idéalistes qui auraient perduré de l'époque *Parti pris* jusqu'au « texte 1 ». Il y a donc, d'un degré énonciatif à l'autre, une perte similaire à celle qui s'est opérée de 1963 à 1972.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 73.

La plus solide objectivation, celle qui met au jour tout le procédé de l'essai, reste toutefois cet « Après texte » qui revient alors sur la tonalité même des deux textes : « Ce qui m'écœure le plus, dans les textes qui précèdent, c'est cet air de victime du temps et de victime de classe que j'y prends, comme par une pente fatale de mon écriture¹²⁰ ». Enfin, une dernière objectivation des versions, un dernier niveau énonciatif, se donne à lire dans les courtes introductions à chacun des textes qui agissent comme une régie du discours, dispensant la parole aux différentes versions. C'est aussi là que Brochu est le plus catégorique à propos des « textes » 1 et 2 :

Jugé assez peu satisfaisant, surtout dans sa dernière phrase, qui est une facilité et une ineptie. Comporte un passage biffé et, y faisant suite, quelques réflexions somnambulesques que je ne devrais pas avoir l'indécence de publier. Je les publie quand même, bien entendu¹²¹.

Ce dernier niveau précède les textes et détermine dans une large mesure leur lecture. Les termes « facilité », « ineptie », « indécence » viennent ici jouer comme des repoussoirs invalidant d'avance toute prise en charge par une subjectivité et laissant le texte dans une pure négativité quant à son assomption par l'auteur.

Tout cela se donne comme une invitation à une lecture génétique qui élève le texte critique au niveau d'un document littéraire à déchiffrer. Cela pose implicitement et paradoxalement que la pratique d'une écriture moderne (au sens telquellien) demande une critique d'inspiration somme toute traditionnelle (recherche dans les versions manuscrites, dans les jugements de l'auteur sur son œuvre). Le fait

¹²⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹²¹ *Ibid.*, p. 73.

d'exposer cette genèse (ou pseudo-genèse, peu importe) du texte accentue l'aspect performatif de l'écriture de l'essai en accord avec l'esthétique du Nouveau roman où prime, comme on le sait, l'aventure de l'écriture plutôt qu'une écriture de l'aventure. Bien qu'il faille évidemment remplacer ici le roman par la critique, sur ce premier degré, l'écriture rivalise, à coup de procédés modernes, avec le texte littéraire. Les textes littéraires qui ont intéressé le critique (Octave Crémazie, Hector de Saint-Denys-Garneau, Félix-Antoine Savard) se distinguent plutôt par une écriture conventionnelle. Malgré toute la valeur que Brochu semble leur accorder, force est de constater que l'esthétique qu'il pratique est radicalement, voire féroce, différente de celle qu'il voulait promouvoir. Le premier degré de l'essai nous enjoint donc à penser que le désir du texte littéraire est dénié et qu'il se mue en un désir du savoir perceptible au second degré.

*

Toutefois, dans cette sur-écriture de l'essai, le premier degré, celui où se déploie l'écriture autonome et opaque, empiète largement sur le terrain qu'aurait pu occuper le second. C'est ainsi que la part professionnelle de la critique dans l'essai de Brochu, celle où il viendrait à aborder les œuvres et la critique en tant que telles, est continuellement différée par la mise en place d'explications contextuelles. Celles-ci prennent parfois même l'allure de justifications défensives. L'auteur tentera d'une part de situer sa pratique critique au sein du discours idéologique tenu par *Parti pris* – et on sait combien cet amarrage du « littéraire » au « révolutionnaire » aura été pour

le moins problématique¹²². À partir de la marginalité de sa participation à la revue qui occupe la première partie de l'essai, Brochu arrivera néanmoins à réhabiliter, vers la fin du texte, sa pratique critique par la recherche « d'une véritable maturité littéraire et existentielle » qui le rapproche du groupe. D'autre part, Brochu insistera pour replacer la pensée partipriste dans le contexte historique qui l'a vue naître : « Nous " en étions " à Sartre, à Berque, à Memmi, et cela, à l'époque, constituait toute une originalité¹²³ ». Et si Brochu se voyait forcé de justifier en 1963 la critique littéraire dans l'optique révolutionnaire, il doit en 1972 motiver l'idée de « révolution » face à une pensée qu'il nomme le « matérialisme et le monisme contemporains ». Ce redoublement des contextualisations – et des justifications – repose les idées partipristes dans les termes d'une continuité historique. C'est, à cet effet, que Brochu commence chacune de ses versions en appelant l'idée que *La Relève* avait joué un rôle analogue à *Parti pris* vingt ans plus tôt.

Toute cette contextualisation, qui pourrait apparaître comme une parenthèse, en vient donc à occuper la majeure partie du texte. Il sera, tout compte fait, moins question de littérature et de critique que de la personne de Brochu et de sa relation au groupe *Parti pris*. Cela force l'essayiste à constamment recentrer le fil de son propos : « Mais peu importe¹²⁴ »; « Mais je voudrais préciser un peu tous ces aspects¹²⁵ »;

¹²² Robert Major, *Parti Pris...*, *op. cit.*, p. 109-117.

¹²³ André Brochu, *op. cit.*, p. 74.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 77.

« Comme d'habitude, j'ai dit trop vite ce que je voulais dire¹²⁶ ». Ces reprises ne sont pas sans rappeler, par l'impression d'hésitation qu'elles suscitent, la présence des diverses versions du texte. Elles rajoutent à une instabilité de l'énonciation une certaine dispersion (voulue) du propos. Quant à la critique professionnelle que Brochu exécutait dans le giron de *Parti pris*, il la définit dans une tradition essentiellement commentative, soucieuse de créer et de valoriser un corpus proprement québécois. Cela serait en apparence conforme aux visées de la revue. Cependant les choses sont moins nettes qu'on pourrait le croire. La pierre d'achoppement entre l'idéologie et la critique aura été la transitivité du texte littéraire. Pour le groupe, « la dimension culturelle y était subordonnée à l'exigence révolutionnaire¹²⁷ », position qui ne trouvera pas chez l'auteur un écho favorable. Il déplorera d'ailleurs souvent cet aveuglement : « Peu importait, en somme, le signifiant : il fallait en arriver, et vite, au signifié et, plus précisément au signifié politique¹²⁸ ». En 1972, au moment où il écrit ces lignes, André Brochu adopte visiblement une attitude théorique éloignée de celle énoncée par le groupe en 1963. Cette distinction est visible à tous les égards : le ton catégorique, la foi en la vérité commentative et l'énergie révolutionnaire s'opposent point par point à ce qui s'énonce dans cet essai.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁸ *Ibid.*

La dernière strate sur laquelle vient se déployer l'expression d'une subjectivité est celle où les enjeux de pouvoir dessinent une position d'énonciation dans le champ critique. Ces enjeux deviennent d'autant plus capitaux qu'il est aussi question dans le texte de l'essai d'une certaine institutionnalisation de *Parti pris*. Le groupe trouvait par là le terme et la fin de son action révolutionnaire : « Ce qui a sans doute précipité la fin de *Parti pris*, c'est la diffusion rapide de ses idées¹²⁹ ». De ce point de vue, il est important de mentionner qu'« Écrire sur *Parti pris* » a d'abord paru dans *La Barre du jour*, revue connotée des attributs habituels de l'avant-garde et opposée en cela à une idéologie partipriste qui serait *recupérée*. À ces déterminations éditoriales s'ajoute la signification institutionnelle d'une écriture moderne (au sens telquellien). Cette pratique productive du scriptible étant beaucoup plus discontinue, le procès de l'écriture de l'essai est lui-même mis en évidence. Institutionnellement donc, cela prend l'aspect d'un nouveau parti pris esthétique et philosophique qui valorise le travail du signifiant au dépend de « signifié politique » cher à *Parti pris*. Les références et le vocabulaire penchent également et résolument du côté de cette modernité telquellienne qui serait dirigée par un triumvirat réunissant Foucault, Althusser et Derrida ayant détrôné celui de Sartre, Berque, Memmi, dont se réclamait *Parti pris*. Néanmoins l'insistance avec laquelle Brochu oppose ces « trios philosophiques » – ils reviennent cinq fois – laisse poindre une certaine part d'ironie dans l'acte même de la référence et la dévalorise du même geste.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 71.

Cela dit, André Brochu ne se contente pas de donner sa préférence à une certaine avant-garde. Il positionne aussi son énonciation au sein du champ critique qui se dessine en 1972. Il conserve ainsi cette double détente en soulignant que si en 1962, on se référait chez *Parti pris* à Sartre, Berque et Memmi comme à une pensée contemporaine, tous ces termes d'*actualité* : « signifiants », « jeu de la différance (avec un a) » seront tout autant sujets à l'érosion des *modes* théoriques. De plus, l'abondance des guillemets, qui creuse cette distance entre l'énoncé et l'énonciation, procède d'un même désinvestissement du vocabulaire, des concepts critiques, mais aussi, de la forme autogénétique de l'essai. L'insistance sur le concept de mode intellectuelle, ironiquement écrite « mode(mité)¹³⁰ », laisse également le lecteur sur la touche quant à une assomption du texte critique par son auteur. André Brochu adopte sciemment une structure et un vocabulaire qu'il s'empresse de mettre à distance.

Au-delà se trouve le sujet et tout l'essai doit être réinterprété à la lumière de cette dernière strate de textualité qui retire son investissement de la modernité et rend le jugement sur l'expérience de *Parti pris* plutôt ambigu. De même que l'« Après-texte » révisait les versions précédentes, l'échelonnement institutionnel force la relecture de ces affirmations qui se voudraient dernières. « Ce qui m'écœure [...] c'est cet air de victime¹³¹ ». Victime du temps, victime de classe, victime de sa propension à la victimisation, le sujet se trouve encore déporté par une nouvelle objectivation qui le place derrière ces mots où le désir n'est jamais affirmé.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹³¹ Voir *supra*, p. 171.

Ce qui subsiste d'un degré à l'autre, d'une objectivation à l'autre, dans « Écrire sur *Parti pris* », c'est la prédominance d'un *moi* obstiné, prédominance comme thème de l'essai, mais aussi comme principe organisateur du propos et de la composition. Le *moi* de Brochu s'échelonne ainsi dans les divers niveaux énonciatifs, c'est-à-dire dans le « texte 1 » et le « texte 2 » certes, dans l'« Après texte » et semble ainsi basculer jusque dans le hors texte : « J'ai le choix : me changer de fond en comble, comme s'il n'y avait rien eu (en admettant que ce soit possible); ou rester fidèle à mon passé, et au futur que je m'y suis préparé¹³² ». Devant l'instabilité du sujet, le *moi* devient ce liant qui fait coaguler les éléments disparates de chacune des strates.

Thématiquement, la figure du *moi* est donc centrale : « *Parti pris* est lié, par des liens indissolubles, à une époque de ma vie¹³³ »; « Ma collaboration à *Parti pris* fut à la fois fervente et marginale¹³⁴ »; « Aussi me suis-je beaucoup intéressé aux diverses expressions du dualisme dans notre littérature¹³⁵ »; « C'est difficile, quand on n'a pas trente ans, d'être en retard d'une révolution¹³⁶ ». Mais il y a plus. Ce *moi* est aussi ce qui permet de surseoir à l'analyse proprement critique de l'activité de Brochu à *Parti pris*. Le détour contextuel, par lequel l'auteur arrivait au discours critique, se prolonge jusqu'au point où l'essai est happé dans l'orbite d'un *moi* qui s'arroge ainsi

¹³² André Brochu, « Écrire sur *Parti pris* », *op. cit.*, p. 81.

¹³³ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 73.

la place centrale. Et quand le texte arrive enfin à son objet véritable, Brochu n'y accorde que peu d'importance, comme si l'essentiel restait ailleurs. L'essayiste en est justement conscient : « Comme d'habitude, j'ai dit trop vite ce que je voulais dire ». Cette conscience de l'égarement est cependant l'occasion d'un nouveau retour sur le *moi* : « C'est ce qui m'a, si souvent, rendu difficile la tâche d'écrire¹³⁷ ». Le texte critique ne peut visiblement pas y échapper.

Le *moi* s'inscrit de plus dans un réseau d'oppositions qui structurent l'essai. D'une part, son poids quasi lyrique demeure en porte-à-faux avec les principes socialistes de la revue et fait écho au couple mal assorti littérature /politique. Cela se constate dans l'insistance de Brochu à distinguer son expérience individuelle de celle du groupe. De l'autre, le poids du *moi* crée cette résistance à l'adhésion inconditionnelle de l'auteur au « matérialisme et monisme contemporains ». Suspendu entre deux systèmes de pensée, le *moi* occupe le vide laissé par le refus subjectif d'adhérer à l'un ou à l'autre.

Le *moi* s'oppose donc au sujet comme l'objet de la conscience réflexive s'oppose à cette même conscience réflexive. Dans le texte de Brochu, l'écart qui sépare le *moi* du sujet est encore creusé par une distance temporelle d'une dizaine d'années, qui se répercute, on l'a vu, dans une distance esthétique et théorique. Le *moi* est la figure de la continuité qui résiste aux avaries du temps, à l'érosion des modes théoriques et surtout aux objectivations successives qui révisent sans cesse les

¹³⁷ *Ibid.*, p. 79.

positions adoptées antérieurement. À l'inverse, la subjectivité inscrite par Brochu est plutôt fuyante, indécise dans son rapport à l'objet (même envers ses propres textes critiques à *Parti pris*). Et la présence de ces révisions successives souligne surtout une instabilité de la subjectivité, instabilité quant au vocabulaire à la mode, quant à la mode même. Le désir, ou même l'affirmation d'une valeur, est à tout moment contenu et réprimé. De même, le pouvoir peut sembler continuellement nié, la position d'où parle Brochu est toujours contestée de l'intérieur, mais perpétuellement reconquise par la conscience de cette négation. Tout ce qui relève de la subjectivité reste plutôt cette tendance à l'indécision, cette paradoxale certitude qu'il n'y a que de l'incertitude. Dans la mesure où le critique conserve et appuie les traces de ses révisions successives et tente de se révéler dans une généalogie du texte, l'objet du désir de Brochu se saborde de lui-même.

*

« Écrire sur *Parti pris* » représente donc le perfectionnement extrême d'une écriture critique sillonnée dans tous ses degrés par la conscience claire de se posséder elle-même. Perfectionnement, mais aussi épuisement, car la lecture, fastidieuse, de l'essai de Brochu suffit à convaincre qu'une certaine limite a été atteinte, au-delà de laquelle il n'est plus de véritable essai critique, mais l'expression narcissique d'un *moi*¹³⁸. Cette « limite » n'est pas pour autant inscrite sous une date spécifique de l'histoire de la critique québécoise. Elle n'est même pas assignable à un texte, elle se

¹³⁸ Bien sûr, cela n'implique pas de jugement de valeur, seulement un changement de registre et de finalité pour l'essai.

dessine comme un horizon qui commence à hanter les sujets critiques pendant cette période. Des textes comme « Présentation » de François Ricard ou « La sociocritique et la littérature québécoise » d'André Belleau, écrits ultérieurement, participent à cette prise en charge par le sujet des expériences littéraires, critiques et institutionnelles. Seulement, leur dimension désirante est presque laissée en friche tellement leur conscience du pouvoir s'est détachée de la quête d'un objet désirable. La subjectivité critique qui se retranche derrière le dernier acte d'objectivation laisse sur son passage ces objets épars qui fractionnent l'écriture de l'essai. Ainsi le désir n'atteint pas l'institution qui demeure une froide structure administrative à laquelle on cède par nécessité. Cette subjectivité ne parvient à s'unifier que sous la fêrule du *moi*, forme passive et détachée de l'action critique. Mais un moi lecteur, un moi savant, un moi institutionnel alors agissent comme des restes de subjectivité, comme des traces dont la netteté s'efface peu à peu avec le temps. La critique québécoise peut certes continuer à se penser théoriquement en terme de lucidité du sujet et d'exactitude de l'objet. Mais il y a là une quête perdue et dont la perte commence à se faire sentir. Sur le plan de l'analyse, c'est dans la critique en action, dans son écriture, qu'on verra saillir cette démarcation entre les textes qui cherchent à se constituer dans la maîtrise de toutes les déterminations et ceux qui dans une certaine mesure s'y abandonnent. Car cette authenticité tant valorisée engage le sujet à se retirer dans ses terres, au-delà du texte. Dernière et infime territorialité, il finira par s'y résorber en même temps que son désir.

III. La subjectivité recréée

III.a L'objet du désir, la littéarité comme manque

On a pu mesurer la subjectivité restreinte que peut dévoiler une approche fondée sur les intégrations successives de la littérature dans la critique, puis dans l'institution. Cette limite à la subjectivité laisse l'analyse des essais dans une impasse. Et cette impasse n'est pas théorique, mais bien pratique, on la rencontre sous chaque mot retourné. Comment, en effet, reconnaître l'authenticité d'une parole critique quand, débarrassée de tous ses carcans, elle ne peut plus s'exprimer que dans l'espace exigu d'un registre intime? Comment épingler une pensée particulière, quand on sait que celle-ci a cédé aux exigences de l'institution, ne serait-ce que par la conscience aiguë de sa position? En dévoilant davantage de mécanismes, en mettant à jour les dispositifs plus précis et plus sournois de l'écriture critique? Par ce mouvement, on ne déporte jamais que le sujet au-delà de lui-même en le confinant à une transcendance où il est à jamais coincé.

La seule issue possible consiste à relancer le désir *par* le sujet, c'est-à-dire à établir ce dernier comme nouveau point de départ des relais textuels. Il s'agira en gros de dire : « avant le livre, il y a le lecteur; avant la littérature, la critique, avant le curriculum, le professeur ». Et on reprend, à cet effet, un des principes déterminants d'une Modernité où le sujet devient le centre producteur des identités. C'est son désir qui devient constitutif de la valeur des objets; c'est son travail qui crée de toute pièce les objectités. Or, faire du sujet le point originaire de la valeur (morale, économique

ou littéraire) suppose aussi que l'on puisse caractériser son désir hors de toute relation à l'objet et le cas échéant au texte littéraire. Avant d'être le désir de quelque chose, c'est un désir qui émane du sujet, un pur désir qui se soutient de ne rien viser de particulier. Cette définition, c'est la psychanalyse d'allégeance lacanienne qui l'a, sans doute, articulé le mieux. Mais il aura fallu passer par la perte de l'objet, il aura fallu que celui-ci se défasse et se dissipe pour que puisse apparaître un sujet. L'histoire de cette perte progressive est aussi celle d'un deuil grandissant. Concrètement, on dirait que c'est parce que la critique québécoise s'est trouvée frustrée d'un objet qu'on a enfin pu la voir désirer. C'est parce que le roman a fait défaut que l'essai s'est affirmé. Le paradoxe demande à être éclairci et toute une tradition commentative juive peut ici être d'un renfort inespéré. Elle nous apprend que plus le sens est absent, plus l'entreprise qui tente de le nommer s'investit de sacralité. C'est ainsi dans le texte critique au faite des jeux de pouvoir qu'on verra ressurgir ce désir et ce, sous la forme la plus déliée qui soit : la frivolité légère.

On aurait pu en vérité s'arrêter là. Mais la perte de l'objet du discours a aussi pour conséquence de creuser un vide dans les autres étapes du circuit : dans le texte critique, dans l'institution. Quand on affirme par exemple que le professeur vient avant le curriculum, on s'attend ensuite à ce que le recteur vienne avant le professeur, et ainsi de suite. On ne peut plus aujourd'hui affirmer que le sujet est cette origine incontestée de la valeur simplement parce que la question d'une origine du désir a perdu toute sa pertinence au profit du constat qu'il y a du désir : dans le texte littéraire, dans la critique et dans l'institution.

III.a.1 Du sujet à l'objet

Contre une définition traditionnelle de l'objectivité qui accordait aux choses une capacité d'exister indépendamment d'un sujet qui l'appréhende, Sigmund Freud amorce une révolution dans l'anthropologie moderne, quand il entreprend de caractériser tout objet comme profondément liée à son corrélat subjectif : le désir, et la pulsion qui est à sa source. Redevable d'une pensée positiviste et bourgeoise dont il était contemporain, il distinguera au départ deux mouvements du désir d'inégale légitimité. D'une part, le désir objectal, dont le plus approfondi est l'amour, résultant en une sexualité postpubertaire « saine » qui trouve son but dans un objet extérieur entièrement constitué. Ce désir objectal connaît aussi des sublimations qui sont tout autant normalisées : l'action politique puise légitimement à cette libido quand elle se porte sur une idée complète, voire sur un système idéologique; le désir du gain peut aussi être érotisé, s'il est envisagé comme un style de vie; celui de l'art est décent, s'il vise l'absolu de l'expressivité. De l'autre côté, la pulsion partielle s'attache à une *partie* d'objet considéré indépendamment du tout qui la contient. C'est bien sûr l'attachement stéréotypal du pervers aux souliers des femmes, c'est l'obsession de l'avare pour l'accumulation gratuite de l'argent, celle de la monomaniacque obnubilée par l'uniforme du soldat. La pulsion partielle est conséquemment connotée d'une certaine morbidité psychique. Cette distinction que Freud pose entre une pulsion objectale, qui s'accomplit dans la totalité d'un objet, et une pulsion partielle, qui se fixe sur une *partie* de cet objet, offre une analogie frappante de ce qui avait été défini

comme désir du texte et désir parcellaire de sa littéarité, entre le désir mondain et le désir professionnel. Mais c'est d'abord comme support théorique à l'analyse des différentes perversions que Freud doit introduire la pulsion partielle dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité* pour ensuite l'étendre aux stades de développement de la sexualité infantile. Avec le style biomédical qui le caractérise en 1905, Freud donne une première définition de la pulsion : « Par " pulsion " [*trieb*] nous désignons l'équivalent psychique d'une source continue d'excitation provenant de l'intérieur de l'organisme, que nous différencions de " l'excitation " extérieure et discontinue¹ ». La pulsion a donc sa source et son terme *dans* un sujet et elle se fixe, en tant que pulsion partielle, sur ce qui deviendra les zones érogènes comme siège d'une libido narcissique primordiale. La perversion est alors une projection de cette fixation dans le champ social : l'avarice, par exemple, étant liée aux pulsions anales².

Mais peu à peu, et à mesure que s'élabore la seconde topique freudienne, il apparaît que les pulsions partielles résultent de moins en moins d'une sexualisation secondaire des pulsions d'autoconservation – l'ingestion ou la défécation par exemple – et qu'elles sont en réalité premières. Ainsi, elles deviennent constitutives du moi quand leur intégration, leur synthèse, est *réussie* dans un choix objectal entièrement extérieur au sujet. L'objet du désir n'est, au départ, aucunement étranger au sujet; il se construit, au contraire, directement par les multiples liens qui se

¹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 56.

² Sigmund Freud, « On transformation of instinct as exemplified in anal erotism », dans *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres, The Hogarth Press, 1971, vol. XVII, p. 127-133.

détachent graduellement du corps de l'enfant. On retrouvera plus clairement développé chez Mélanie Klein, ce concept d'*objet partiel* qui manque à sa propre identité, qui reste dans une sorte de suspens entre le sujet, d'où il est issu, et l'objet totalisé, où il est destiné à s'agglomérer. Cet objet, créé à même la pulsion partielle (par exemple, le sein dans le cas de la pulsion orale), forme en réalité une liaison primordiale³ qui se réalisera par la suite dans la constitution psychique de l'objet total (la mère). De là, comme le fait Gilles Deleuze, on peut caractériser l'objet partiel comme n'ayant pas de réalité autonome du sujet qui l'appréhende : « L'objet virtuel est un *objet partiel*, non pas simplement parce qu'il manque d'une partie restée dans le réel, mais en lui-même et pour lui-même, parce qu'il se clive, se dédouble en deux parties virtuelles dont l'une, toujours, manque à l'autre⁴ ». Deleuze résume ici l'autonomisation théorique de l'objet partiel et, en cela, il lui donne une dimension ontologique sur laquelle reposera, en partie, toute sa description d'une répétition productrice de différence. Le renversement a son poids historique, au sens où ce n'est dorénavant plus l'autonomie et l'opacité d'un monde étranger qui sont tranquillement assimilées dans la conscience, signe de sa conquête progressive. Le monde est tel qu'il s'est d'abord détaché de l'immédiateté de l'expérience sensorielle en se densifiant et en gagnant peu à peu ce qu'on lui reconnaît comme une altérité

³ « On pourrait décrire le monde objectal de l'enfant pendant les deux ou trois premiers mois de sa vie en disant qu'il consiste en parties ou en portions du monde réel. » Mélanie Klein, « Contribution à l'étude de la psychogenèse », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1967, p. 336.

⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 133.

irréductible. Le sujet occupe alors une position centrale dans la production et il n'est d'autres objets que ceux qu'il aura lui-même générés.

C'est cependant Jacques Lacan qui a généralisé cette dimension de l'objet et lui a donné une portée théorique radicalement centrale dans la description et du désir et du discours. Tout comme Freud, chez qui, le but de la pulsion était ultimement la suppression d'un état d'excitation à la source de la pulsion⁵, comme si la pulsion visait sa propre absence, la théorie lacanienne pose que l'objet du désir est un manque radical inhérent à l'ordre du langage. Corollairement, le désir constitue le mouvement du discours qui vise son propre silence et l'objet du désir se dessine en creux dans la parole du sujet. Or un problème majeur se révèle quand il s'agit pour un discours théorique de traiter d'une absence : il est lui-même contaminé par ce qu'il décrit. Il n'existe pas, comme dans les mathématiques, la figure d'un *zéro* qui puisse rendre compte de l'absence sans pour autant l'investir d'un sens⁶. L'idée du manque est déjà une idée *pleine*, l'absence, absence *de* quelque chose. Il est donc conséquent que le discours théorique de la psychanalyse ait eu d'une part recours à une métaphorisation poussée pour suppléer à cette lacune du vocabulaire commun, d'où une certaine difficulté des textes. C'est ainsi qu'il faudrait lire une bonne part de la sexualisation freudienne des phénomènes psychiques. Pour sa part, Jacques Lacan caractérise cette

⁵ « Le but de la pulsion est toujours la satisfaction, qui ne peut être atteinte que par la suppression de l'état de stimulus à la source pulsionnelle ». Sigmund Freud, « Pulsions et destin des pulsions », dans *Œuvres complètes*, vol. XIII, 1988, p. 167.

⁶ L'apparition tardive du symbole 0 dans l'histoire des mathématiques montre que le niveau d'abstraction nécessaire à la figurabilité de l'absence est très élevé.

absence par le terme purement instrumental d'*objet a*⁷, symbole qui doit paradoxalement représenter l'absence du symbole. Mais il ouvre le champ à une formalisation aride et tout aussi difficile. C'est peut-être aussi par une profonde méfiance envers la capacité du discours à signifier là où il cesse précisément d'être qu'il faut aborder le style mallarméen du psychanalyste français.

On peut fonder effectivement l'origine de ce manque dans ce qui sépare la demande (symbolique, signifiante) du besoin (réel). On peut le ramener au moment primordial où le nourrisson réclame de sa mère, qui est soumise à l'ordre du langage, de combler un besoin, qui en reste irrévocablement étranger. Celle-ci ne pouvant offrir que ce qui fait sens : le lait, l'affection, le change puisque pour elle et pour tous, le désir est transitif, c'est un désir de... Ce désir cependant manque l'essentiel d'un besoin qui demeure, lui, intransitif. Le gouffre s'ouvre alors entre le besoin et la demande qui ne sera jamais comblée et il explique le manque primordial qui réside au cœur du sujet. Mais cette explication de l'origine du désir humain, pour satisfaisante qu'elle soit, consiste elle-même en une tentative de ramener le vide à un plein. Elle substitue au manque ce qui l'a causé, recouvre le manque par le récit de sa genèse. En outre, rabattre l'objet du désir sur sa cause n'explique en rien les mouvements présents du désir à travers la subjectivité.

⁷ Le terme prend chez Lacan aussi différentes appellations : *plus-de-jouir*, *jouissance* et se trouvera aussi assimilé à la plus-value de Karl Marx, qui excède inexorablement le circuit de l'échange. Jacques Lacan, *L'envers de la psychanalyse, Séminaire XVII*, Paris, Seuil, 1991, p. 19.

*

L'attitude de Lacan qui, après avoir formalisé de façon purement instrumentale l'*objet a*, peut ensuite s'en servir pour développer plus avant la description du désir, semble plus profitable dans la mesure où ce qui importe vraiment, ce sera les métamorphoses successives qui transformeront ce manque originel. Lacan généralise la notion d'objet en rapport avec ce que Michel Charles nomme un peu ironiquement une forme de « panlinguisme⁸ », à savoir que l'ensemble de ce qui fait sens demeure toujours tributaire de l'ordre symbolique. Il n'est d'autre objet que des objets signifiants, de sorte que l'appétence, la frustration et la possession, toutes concrètes soient-elles, demeurent avant tout les avatars de la production du sens. Désirer, agir, réfléchir ne sont que des productions à ramener sur le même plan que *parler*. Le désir naît alors d'une représentation qui manque à l'ordre du langage. Il faut bien saisir cette nuance selon laquelle l'*objet a* va bien au-delà de la représentation du manque, qui reste, comme nous l'avons dit, une représentation que le mot comble. C'est plutôt le manque de la représentation qui constitue l'objet, qui le rend désirable. En terme plus spécifique, on dira que l'ordre symbolique, l'ordre du signifiant, ne recouvre qu'incomplètement le Réel. Le Sens est essentiellement troué, d'où une érotisation prononcée de ce par quoi on peut

⁸ « Mais ce discours, perdant son statut métalinguistique, deviendra lui-même discours-objet d'un autre discours, qui, à son tour..., on devine la suite. Il n'y a que du langage, tout passe par le langage, tout se fait dans le langage : " panlinguisme " comme on dit panthéisme, que l'on ne pourra éviter qu'en introduisant des critères de différenciation ». Michel Charles, *L'arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985, p. 34.

représenter un trou : par les bords, par ce qui le comble, par où il cesse d'être une absence. Cette façon inéluctable d'invoquer l'*objet a* explique par contrecoup comment la pulsion partielle freudienne se fixait autour de ces zones érogènes, par la facilité de la métaphore.

Ce qui caractérise donc l'*objet a*, c'est de n'être pas figurable dans l'univers symbolique qui constitue l'intelligibilité du monde. Aucun système signifiant ne peut en venir à bout, aucun code ne peut le soumettre définitivement. Et pourtant le sujet désire, et désire quelque chose qu'il se représente tant bien que mal. Seulement, cet objet désiré ne remplit que *temporairement* le manque primordial⁹. C'est à partir de l'endroit précis, dans ce qui forme l'ensemble du champ symbolique fortement structuré et où les signifiants sont solidaires, qu'un des leurs viendra se poser au désir dans le discours du sujet. L'objet laisse alors une place vide où il était préalablement assigné. Et ce vide reproduit ainsi le manque à même la volonté de le combler¹⁰. Ce mouvement, cette effraction dans le Sens, dans les espaces codés, caractérise donc le désir du sujet qui devient *producteur* grâce aux déplacements qu'il opère dans le champ d'un savoir déjà constitué. Il n'est donc pas surprenant que le concept de désir

⁹ Un signifiant n'arrive à la représentation temporaire du désir qu'au terme de ce que Lacan nommera le point capiton, où la chaîne des substitutions se referme sur elle-même, en ayant préalablement traversé les identifications imaginaires (c'est *moi* qui désire cela!), et symbolique (*je* désire cela). Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 808-812.

¹⁰ Ce qui pourrait d'ailleurs être illustré par la définition circulaire que Lacan donne du signifiant : « ce qui représente le sujet pour un autre signifiant. » La définition lacanienne étant à comprendre en rapport avec celle du *signe* : « quelque chose qui représente quelque chose pour un sujet ». Sa circularité, où le terme défini se trouve projeté dans la définition, est exemplaire de l'impossibilité de stabiliser un objet réel dans l'ordre symbolique : « qui représente un sujet pour ce qui représente un sujet pour ce qui.... ».

ait longtemps gardé cette connotation subversive d'un dérèglement sapientiel qu'il fallait exclure du discours. Mais le désir, qui est justement une précipitation du signifiant vers l'absence du signifiant, demeure d'autant plus efficace qu'on crée artificiellement un vide discursif autour de lui. Et contrairement à ce sur quoi repose la conception d'un sujet souverain : un objet stable et préhensible par la pensée, l'objet du désir tel que le conçoit la perspective psychanalytique, l'objet du discours, manque toujours à sa place. Le nommer, l'assigner à comparaître, c'est le déplacer.

Pour imaginer cette topologie du Symbolique, il faut peut-être se représenter très concrètement une plage où la marée se retirant aura laissé une surface lisse où pourtant subsiste un trou, un creux qui rappelle la mer à elle-même. Un enfant y jouant à l'impossible travail du sens tentera d'emplir ce trou pour rendre à la plage sa solidité terrienne. Et il creusera pour prendre le sable qui remplira effectivement ce premier trou. Mais se retournant, il constatera de nouveau qu'il y a trou sur la plage et que le sable y a exprimé l'eau jusqu'à remplir l'anfractuosité. Creusant toujours là, pour remplir ici, l'enfant laissera derrière lui un labour, renversant méticuleusement la plage sur elle-même. Bien sûr, ce creux ne sera jamais effacé, non plus que le moteur du désir baissera de régime à trouver un objet. C'est ainsi que faisant son chemin dans l'ordre symbolique, le sujet laisse le sillon d'un désir dont le propre est d'être perpétuellement reconduit par l'absence de son objet.

Entre la plage et le texte, l'analogie se fait plus facilement, car dans la situation métatextuelle, le rapport du texte premier au texte second remplit parfaitement cette condition de n'être qu'une relation de langage. Il n'y a, dans la

critique littéraire, pour toute fin que des *objets* de langage (comme il n'y a que du sable sur la plage). Et toute la problématisation du discours critique consistait à saisir cet objet de langage écartelé entre ses qualités formelles et référentielles, transitives et intransitives. Seulement dans la mesure où le sujet devient le point de départ du désir, ce dernier ne trouve jamais le terme de sa course dans un texte. Comme il s'établit une liaison désirante entre un sujet critique et un texte, ce rapport est d'abord fondé sur un manque encastré dans le texte, un manque qui agit comme un appel. Microcosme de l'ordre signifiant, « panlinguistique » absolu, il n'y a que le texte littéraire qui puisse expliquer sa désirabilité, donc combler son propre manque. Vient alors cette idée, qui heurte le sens commun, que la littéarité, comme objet du désir critique, serait justement ce qui fait défaut au texte littéraire. La littéarité serait ce qui y est absent.

*

Ce manque doit cependant revêtir une connotation positive, car il permet, d'une part, une entrée dans le texte, comme le trou dans le sable donnait à l'enfant l'occasion d'y jouer. D'autre part le manque insondable fonde la régénération illimitée de l'interprétation. L'infini du travail et le manque à dire trouvaient d'ailleurs chez Michel Charles, l'écho d'une description précise des mécanismes de légitimation du texte second. Il y reconnaissait un point de contact fondamental avec le texte premier qu'on retrouve autant sur les modes rhétorique et commentatif :

Que le texte soit inépuisable, cela le constitue comme tel, puisque cela le pose comme suffisant non seulement à un commentaire, mais à un commentaire infini. Il y a là une fonction précieuse. Elle va être réinvestie

par la rhétorique : c'est la " théorie " (on verra pourquoi le mot est impropre) du non-dit ou de l'indicible¹¹.

Interprétée à la lumière de la sacralité du texte premier, lequel ne pouvait évidemment pas manquer à lui-même, l'absence de l'objet du discours critique est surcompensée par l'infini des commentaires possibles. Interprété à la lumière de l'autonomie du discours rhétorique, cet objet absent devient, dans le discours critique, un « je ne sais quoi » qui autorise la parole seconde où rien ne la justifiait. L'opération qui consiste à tenter de clore le discours en traçant sa limite sous le terme du « je ne sais quoi » ne doit tromper personne. Ce n'est qu'une saisie temporaire de l'*objet a* qui engage à la relance de la question. Michel Charles montre d'ailleurs comment le Père Bouhours récupère le concept religieux de la « grâce » pour expliquer ce « je ne sais quoi » dans le discours profane de l'art¹². Mais voilà qu'il ne s'agit plus tout à fait d'un indicible, puisqu'on en peut dire la même chose que la grâce, à tout le moins que l'effet littéraire apparaît comme cette grâce mystique. Et le rhétoricien classique de renvoyer aux Pères de l'Église la charge de définir le concept qu'il résume d'ailleurs avec cette explication de la grâce comme relevant d'un... « je ne sais quoi ». On voit bien que l'indicible devient moins une explication préfabriquée qu'un *moteur* qui peut, comme ici, faire passer le sacré dans le séculier par le seul travail du discours ou, dans le cas qui nous intéresse, du désir.

¹¹ Michel Charles, *L'arbre...*, op. cit., p. 194.

¹² *Ibid.*, p. 196.

Reste que « l'ineffable », comme concept critique, n'aurait aucune effectivité dans les réseaux des discours professionnels, car il demeure, comme une pure négativité, hors de toute axiomatique. Mais, si on imagine à peine son application institutionnelle, c'est peut-être aussi qu'elle est omniprésente sous diverses formes. L'idée de « problématique » serait la traduction professionnelle de cette catégorie libre qui donne, par sa formulation, l'assurance de n'être jamais épuisée. La mystérieuse séduction de tel roman en serait la version mondaine, comme une formule qui appâte le lecteur. Cette caractéristique du texte premier, sa sacralité ou son indicibilité, on l'aura donc souvent vu évoquée, tant dans le corpus étudié qu'ailleurs. La capacité du texte premier à en engendrer un second, pourrait être interprétée comme un prétexte, une justification, quelque chose de fallacieux qui cacherait une intention plus profonde. L'erreur des lectures traditionnelles nous entraînerait à essayer de démasquer les ambitions carriéristes dans tel traitement critique, la fixation obsessive sur tels aspects d'un roman ou les renvois d'ascenseur dans la face cachée de l'institution. Ce que le discours psychanalytique véritablement nous apprend, c'est qu'il n'y a pas de dessein profond, il n'y a rien en dessous, ni personne derrière le masque. Et c'est bien parce qu'il n'y a rien à découvrir, qu'on peut véritablement chercher. Le manque à être du texte fonde ainsi la parole seconde, mais assure de ne jamais la clore laissant son irréductible altérité reconduire le processus critique.

III.a.2 Une tradition du manque : le Midrash

Il y a dans la perspective psychanalytique un renversement radical de la plupart des pratiques qui ont jusqu'à récemment guidé l'étude de la critique. L'objet est manquant au texte, c'est le sujet qui se le donne. Dès lors, on se demande comment envisager l'étagement des textes, alors qu'il se construit sur le vide. Nous connaissons au moins une tradition interprétative pour laquelle ce concept d'absence occupe une place déterminante dans la démarche exégétique; et en empruntant aux catégories de l'interprétation rabbinique, on peut poser un éclairage institué, codifié et solide sur la question de la carence du texte. L'accorder aux perspectives séculières de la littérature ne va cependant pas sans une certaine réduction.

La pratique du commentaire talmudique a ainsi stratifié les différents niveaux de significations du texte biblique entre les *pechat*, *rémez*, *drash* et *sod*¹³ en fonction de la place que prend le manque dans le texte premier. À première vue, on pourrait relever, dans ces quatre sens, une homologie entre les niveaux interprétatifs que la scolastique chrétienne proposait du texte biblique chrétien : sens littéral, tropologique, allégorique et anagogique. À la différence de la tradition chrétienne, la judaïque accorde à la lettre une importance prépondérante dans la classification des méthodes de l'interprétation. Là où, pour l'exégète chrétien, le sens allégorique se distingue du sens anagogique, c'est par le niveau d'abstraction et de généralité du

¹³ A. Cohen, *Le Talmud*. Paris, Payot, 1991, p. 38. Due à la vocalisation hébraïque, l'orthographe varie ici de *pechat* à *pshat*, de *darash* à *derach* à *drash*.

signifié; le premier traite de la personne du Christ, tandis que le second vise le mystère de Dieu. C'est toujours le même texte, la même matérialité, qui demeure le point de départ des processus, alors que les points d'arrivée deviennent différents. Les niveaux interprétatifs du Talmud, quant à eux, s'ordonnent autour du signifiant, de ses qualités ou de ses défauts immédiats. C'est-à-dire qu'il y a reconnaissance implicite que les objets respectifs ne concordent pas exactement entre les différents degrés commentatifs.

Au premier plan exégétique, celui du *pechat*, la signification est littérale. L'exercice interprétatif se motive assez facilement par une herméneutique obvie, qui peut certes se raffiner à l'extrême, mais qui repose invariablement sur une non-problématisation de la lettre. C'est pourtant à ce niveau que les oppositions et débats dans l'interprétation sont possibles puisque la présence de l'objet *dans* le Texte assure un cran d'arrêt qui initie les processus herméneutiques et en promet la clôture. Pour passer au *rémez*, la signification allusive, il faut déjà que le Texte porte en lui-même la marque d'une ambiguïté, le défaut d'un sens littéral, un défaut du moins postulé par le commentateur. Le sens allusif se développe autour d'une indétermination qu'il faudra pour l'interprète dénouer, mais toujours à partir du texte. On doit reconnaître que cette difficulté est bien souvent forcée, et en cela la motivation de l'exégèse peut apparaître après coup. C'est donc déjà sous la forme d'une absence que se présente le texte au niveau *rémez*. Cette absence d'univocité dans le texte biblique doit être motivée par le commentateur en la rapportant à une volonté précise de Dieu.

Un troisième niveau de signification se concentre justement sur ce qui dans le texte n'est pas écrit. Le *drash* cherchera, par exemple, à reconstituer les paroles précises que la Bible n'a fait, littéralement, qu'évoquer laconiquement. On interprète sur le mode du *drash* quand on cherche la réponse à une question posée par un personnage et restée lettre morte.

La façon de répondre à cette question, de combler le manque, constitue précisément l'explication au niveau du *drash* et elle prend la forme de ces " légendes ", ou *aggadot*, qu'on trouve dans le Talmud et dans les livres de *Midrash*. [...] Et cette explication s'accroche non pas à quelque chose qui se trouve dans le texte, mais à quelque chose qui y manque¹⁴.

Ces *Midrashim*, compilations des commentaires, offrent donc une juxtaposition des significations sur le niveau interprétatif du *drash*. Ici le statut de vide, que prend l'objet du discours, permet de le combler d'une infinité de façons. La polysémie des interprétations a donc partie liée avec l'absence fondatrice qui initie le processus. Le quatrième niveau du sens, le *sod*, peut s'apparenter à un formalisme, assimilable en cela à une tradition rhétorique, un formalisme intensif au sens où il découle des qualités proprement graphiques ou phonétiques des mots et des lettres qui les forment, voire des *blancs* qui les séparent. Ce que l'interprétation kabbalistique postule ici, c'est le secret irréductible, l'absence du sens au niveau directement littéral, ce qui engage à une reconstitution du texte suivant ses caractéristiques purement matérielles. L'ésotérisme de la pratique du *sod* réside dans le fait que les

¹⁴ Henri Atlan, « Niveaux de signification et athéisme de l'écriture », dans Jean Halépin et Georges Levitte, *La Bible au présent*, Paris, Gallimard, 1981, p. 75.

méthodes de dissociation et d'association (*notarikon* et *guemara*) du texte biblique permettent une quantité infinie de possibles.

Ce qui ordonne donc ces quatre niveaux d'interprétation talmudique, c'est la place de plus en plus grande que prend l'absence au sein du processus exégétique. À mesure que se raffinent les outils du commentaire, tout se passe comme si l'objet du discours n'était plus *dans* le texte premier, mais plutôt *dans* le texte second et qu'il aurait comme fonction de suppléer au manque de plus en plus grand du texte de premier degré. Parallèlement à l'importance que prend le manque dans le texte premier, on voit se concrétiser une polysémie effective, ce qui multiplie autant la potentialité que la quantité des textes seconds. Cette polysémie n'est pas un pis-aller ou une solution politique qui permettent de gérer sans heurts la multiplicité de l'interprétation ou d'ajouter à l'infini les commentaires. Elle se dévoile comme constitutive de l'herméneutique talmudique au sens où le vide lui-même n'offre jamais de prise à une stabilisation des significations. Le refus de l'idolâtrie, si manifeste dans toute la Torah, a sans doute poussé le commentaire rabbinique à épouser les formes de l'écriture biblique, différant sans cesse la présence du Sens, du Nom, pour lui substituer un vide, un manque, qui reconduit le travail de l'exégèse à l'infini. C'est ce qui fait dire à Henri Atlan que le Sens dans la Torah, Dieu en

l'occurrence, y est avant tout absent, faisant des Écritures un texte fondamentalement athée¹⁵.

Une dernière caractéristique de la tradition talmudique mérite notre attention. Il s'agit de la sacralité accordée au commentaire sur la Bible. En fait, les compilations qui composent le Talmud, outre leur imposante abondance, deviennent, elles aussi, l'objet de commentaires et d'une déférence qui les établissent comme inspirées. On peut évidemment expliquer de façon historique ce renversement par la rivalité qui s'est posée, aux premiers siècles de l'ère chrétienne, entre les tenants d'une loi écrite et ceux d'une loi orale, entre Saducéens et Pharisiens. À mesure que se stabilisait le texte, qu'il prenait un poids véritablement ontologique, la loi orale devait de plus en plus s'y rapporter et, d'une certaine façon, s'y subordonner. Or le Talmud, se proposant comme la perpétuation de la loi orale¹⁶, peut aussi être vu comme l'effort toujours renouvelé de la faire coïncider avec la loi écrite. C'est donc de la relation entre la parole vive de la loi orale et l'immobilité de la loi écrite que s'institue un commentaire sacré. La tradition commentative chrétienne, perpétuée dans la critique littéraire moderne, éprouvait la laïcisation de son objet comme une perte insurmontable. L'athéisme des Écritures hébraïques, tel que le définit Henri Atlan, engage paradoxalement à une sacralisation du texte second.

¹⁵ « C'est un langage athée parce qu'il renvoie toujours à autre chose que lui-même, de façon infinie, et négativement, de telle sorte que si l'on veut y localiser un centre, une origine des significations, un dieu donc, qui lui donne son sens, on ne peut l'y trouver que dans le vide, le vide de langage, les " blancs de l'écriture " ». *Ibid.*, p. 85-86.

¹⁶ D'un point de vue historique, le texte second est ici véritablement premier. L'origine vient après.

III.a.3 Le désir de l'Autre : le canon

En replaçant ces dernières observations dans la séquence littéraire, critique et institutionnelle développée dans la première partie de cette étude, on peut constater que les apports psychanalytiques et talmudiques n'opèrent pas tant dans un démenti de l'étagement intégratif, que dans sa complémentarité. Ils agissent comme un inconscient qui renvoie au sujet la charge de son désir. Or cette complémentarité, on l'a longtemps considérée comme un problème statique, car elle se définissait dans une relation insoluble d'opposition : le sujet et l'objet entraient dans un antagonisme quant à l'origine.

D'une part, à la base de toute considération sur les discours seconds, il s'est agi de conceptualiser l'observation empirique relativement simple d'une identité de faits de discours à travers plusieurs textes. Dans la perspective traditionnelle du couple sujet /objet, le poids ontologique reposait sur l'objet autonome, texte ou littérature, c'est lui qui *possédait* une valeur. On aura donc posé que le texte premier contenait *d'abord* ce fait de discours et qu'il se déplaçait vers le texte second sous l'effet du désir d'un sujet venant *après*. Le sujet critique, extrayant l'objet littéraire et se l'accaparant, son texte devenait désirable par le simple fait de l'y assigner. L'institution lui assurait cette reconnaissance quasi féodale et poliçait les mœurs textuelles des suzerainetés et des souverainetés.

D'autre part, ce que l'on peut maintenant entrevoir, c'est que le « fait de discours » se déplace du second vers le texte premier, comme façon de colmater le

(ou les) manque de celui-ci. Le travail de l'écriture critique a précisément pour fonction de faire passer l'objet de l'un à l'autre. C'est sous l'impulsion du désir que l'objet se détache et acquiert son autonomie et sa valeur, bien que celle-ci soit d'abord issue du sujet. Michel Foucault aura montré comment la Modernité institue le concept de travail, travail physique, travail de l'histoire, travail inconscient, comme fondateur de la valeur, précisément où le mode traditionnel de la représentation, assignait à l'objet une valeur intrinsèque¹⁷. On verra donc inversement le manque suivre le chemin inverse dans le cours des objectivations, passant du texte premier vers le second.

Mais ce n'est pas la résolution finale de ce « je ne sais quoi » du texte littéraire. Sa valeur littéraire n'est pas directement issue du sujet. L'objet manquant au pouvoir n'est pas dans le texte, mais il n'est pas non plus dans le sujet comme un stock de désir qui ne demande qu'à être écoulé. L'objet se déplace constamment et se faufile dans les arcanes de l'institution. On doit maintenant essayer de le saisir au-delà du texte immédiatement second et envisager l'institution comme une autre tentative de nommer l'indicible. Ce faisant, on dégage le texte premier du poids écrasant de son objectivité pour le répartir à travers tous les degrés de textualité puisque les identités proviennent des degrés supérieurs de la textualité pour combler les absences qui sont créées dans les degrés inférieurs. Cette nouvelle perspective sur le troisième degré nous amène à le considérer de façon moins factuelle, c'est-à-dire

¹⁷ Voir Michel Foucault, *Les mots*, *op. cit.*, p. 265-275.

autrement qu'en le décrivant à travers ses arcanes de cautions et de légitimations, ses ascendances et ses luttes. Cette institution n'est plus la structure passive et attentiste qui reçoit le texte critique pour l'intégrer à un réseau tout défini des savoirs. Ce troisième degré devient, à l'image du second, productif et dynamique. C'est en fin de compte de lui que sera issu un dicible sur le texte littéraire. On entend ici l'écho de la question du canon, une question qui résonne en sourdine depuis qu'on l'a évoquée dans le premier chapitre.

L'énonciation critique est beaucoup plus que simplement *soutenue* par le discours de l'institution, elle en est plutôt *parcourue* et transpercée. Le canon parle à travers ses paroles, affirmant toujours plus que le critique ne sait dire. C'est le canon qui travaille le sujet, et non le sujet qui travaille *avec* le canon. On peut, à la suite de cela, tenter une traduction de la problématique du canon en termes encore issus de la psychanalyse rapprochant de celui-ci la question de l'Autre. Chez certains théoriciens américains du canon, celui-ci joue souvent un rôle analogue à un *surmoi*, assez primaire du reste, qui procéderait au contrôle de la critique par l'intégration des interdits et des prescriptions, en somme à l'acquisition de ces paradigmes qui structurent une pensée critique. Le concept de l'Autre est plus radical encore, parce qu'il opère plus profondément dans le giron d'une intimité désirante. L'Autre est le défilé obligé du désir en ce qu'il est justement lié à l'ordre du langage par lequel le sujet justement désire, pense et parle. Là où le canon *désignait* les objets du discours désirables, les textes désirés, c'est maintenant l'Autre qui se pose en propriétaire de ces objets.

L'Autre n'est pas ici que la représentation patente d'une altérité abstraite. Il est à distinguer d'un *autre sujet*, au sens où celui-ci serait un égal, un pair dans l'institution et dont la relation serait celle d'une pure caution objective. L'Autre y est plutôt l'instance de l'intersubjectivité qui se construit sur la relation de « moi à l'autre », relation réciproque d'objectivation objectivée. Dans l'ordre critique, l'Autre serait l'instance par où le sujet objective la distribution des savoirs dont il a besoin pour effectuer cette objectivation. Garant de l'ordre symbolique, l'Autre est ainsi un tiers indépassable parce qu'inexistant, mais toujours impliqué comme instance du discours. Ce qui permet de fonder la validité de la parole, et d'éviter l'alternance infinie entre deux sujets qui s'en renverraient la charge : Brochu se référant par exemple à Marcotte qui renverrait Brochu à l'infini des citations. Cette analogie permet d'identifier fonctionnellement une instance institutionnelle, à tout le moins une instance *surplombant* le sujet du désir, et de donner une consistance, à ce qui se voulait une infrastructure transparente. L'Autre aurait finalement cette correspondance avec l'institution en autant qu'il est celui qui invite le sujet sur une tribune garantissant, et à l'assistance et au présentateur, qu'il s'agit bel et bien d'une conférence.

L'infrastructure institutionnelle comme nous l'avons décrite plus haut possédait une fonctionnalité effective, parce qu'elle se construisait sur une clôture relative au sein d'un ensemble social plus vaste. Certes, on en gardait l'accès par des dispositifs savants et précis, mais on pouvait toujours escompter passer *ailleurs*, en sortir et en parler, comme on évoque un travail une fois complété. Mais chez Lacan, il

n'y a pas d'Autre de l'Autre¹⁸, pas d'extérieur au langage qui permette de relativiser ce que Bourdieu nomme *l'illusio* du jeu littéraire¹⁹. Le champ de l'Autre est ici partout et la porte nulle part. Et c'est justement par cette ubiquité que l'inconscient peut parler à travers le discours du sujet; c'est aussi de cette façon que la méconnaissance advient puisque cette autre scène est à jamais fermée au savoir.

Plus important encore, la question du désir. Il se produit un renversement en rapport avec les problématiques du canon. Ce dernier se construisait sur une série de paradigmes qui permettaient, aux critiques et aux lecteurs, de produire sens avec le texte littéraire. Ces paradigmes n'étaient eux-mêmes pas véritablement objectivés parce qu'ils ne possédaient pas de textualité, mais plutôt une présence discrète qui sollicitait le texte littéraire à travers son interprétation. Ils coulaient de source parce que présents partout dans l'institution littéraire : une littérature partagée, une norme reconnue, une antériorité historique valable. Cette relation insoluble d'une détermination qui travaille de l'intérieur de la critique rejoint ce que Stanley Fish décrit comme des *stratégies interprétatives* qui permettent au lecteur de produire le sens à même un texte littéraire. Chez le critique anglais, le concept de l'altérité de ces stratégies interprétatives est ce qui permet de dépasser l'opposition insoluble entre de la primauté accordée au lecteur ou celle accordée au texte. Fish affirme ainsi que le pouvoir de l'institution peut se mesurer à la solidité des objets littéraires, bien plus qu'à la complexité de son infrastructure : « agreements, rather than being a proof of

¹⁸ Jacques Lacan, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 813.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 453.

the stability of objects, is a testimony of the power of an interpretative community to constitute the objects upon which its members (also and simultaneously constituted) can then agree²⁰ ». Mais cela brise aussi les schèmes traditionnels de la subjectivité et de l'objectivité de l'interprétation²¹. Plus de sujet qui soit le producteur isolé du sens et plus d'objet qui existe dans une paix d'esprit détachée de toute sollicitation.

Dans la mesure où l'Autre est celui qui *possède* d'abord ces objets appelés à venir combler le manque, il devient la clef du désir et lui-même désirable. Suprême perversion de l'esclave qui se surprend à aimer son maître. C'est en ce sens qu'il faut aborder l'affirmation que « le désir de l'homme c'est le désir de l'Autre²² ». Comme toujours chez Lacan, la phrase possède le double (et triple) sens d'un sujet qui désire l'Autre et désire ce que l'Autre désire, deux déterminations qui se résolvent dans le désir d'être désiré par l'Autre, dans le désir de voir son désir légitimé par l'Autre. « Pour tout dire, nulle part n'apparaît plus clairement que le désir de l'homme trouve son sens dans le désir de l'autre, non pas tant que l'autre détient les clefs de l'objet désiré, que parce que son premier objet est d'être reconnu par l'autre²³ ». En regard de l'étagement des discours, il y aurait toute une pragmatique du discours critique où l'autre (le petit autre) serait le lecteur de ce texte critique, et l'Autre son destin

²⁰ Stanley Fish. *Is there a Text...*, op. cit., p. 338.

²¹ « To put the matter in this way is to see that the opposition between objectivity and subjectivity is a false one because neither exists in the pure form that would give the opposition its point. » *Ibid.*, p. 332.

²² Jacques Lacan, op. cit., p. 628.

²³ *Ibid.*, p. 268.

institutionnel : ce troisième degré qu'il y aurait à séduire par la séduction du texte premier.

Cela reste pourtant bien peu et quand même beaucoup, cette réception critique de la critique, en regard de ce que peut offrir un troisième degré dans l'ordre textuel. Les marques de cautions institutionnelles qui iront ainsi répondre à l'appel de l'essai critique sont, pour ainsi dire, dérisoires face au désir que celui-ci déploie envers le texte littéraire. Ce déséquilibre de la demande et de la caution fait de l'essai critique le genre par excellence de la frustration, frustration qui se résout dans les bénéfices marginaux du troisième degré. Quand l'institution prend le manque à charge, elle devient elle-même désirable, dessine un creux confortable où peut se loger le sujet. Une rémunération, un titre, un pouvoir symbolique agissent alors comme compensation quand le désir du texte est ainsi traduit en termes institutionnels. L'ironie par laquelle Gilles Marcotte révisé le plaisir du travail critique à l'aune de la rétribution universitaire²⁴ n'est rien moins que double. Elle nous indique que la libido passe par tous les degrés du texte et que le manque peut se retrouver à un moment précis à tous les points de la chaîne de caution. Le désir d'être écrivain, la passion érudite, le prestige du recteur, tout désir peut se prétendre originaire. Il n'y a pas de perversion qui mérite ce nom parce qu'il n'y a pas d'objet, légitime ou non.

On ne pourra enfin comprendre le canon que replacé dans sa dimension désirante. Celui-ci demeure certes une représentation discursive de l'état du pouvoir

²⁴ André Brochu et Gilles Marcotte, *La littérature et le reste*, op. cit., p. 98.

de la communauté interprétative ou du corps de l'institution, mais il correspond aussi, et c'est sa force discrète, à un circuit pulsionnel qui se trace sur la surface du champ social. En ce sens, le désir du texte dirigé par l'adolescent vers le suave roman d'amour pétri de tous les clichés romantiques, ce désir est de la même teneur que l'intérêt que Roland Barthes portait à la tragédie brechtienne, que celui de Marcotte pour la poésie de Rimbaud, que celui de toute critique respectable pour tout texte respectable. La différence reste que le critique littéraire a pu s'en poser propriétaire.

III.b Brochu et Marcotte et *La littérature et le reste*

La forme épistolaire de *La littérature et le reste*, livre de lettres échangées entre Gilles Marcotte et André Brochu, constituait une entreprise originale pour dégager la critique professionnelle de son support directement scolaire en adoptant le ton et la structure personnelle, voire intimiste, de la correspondance. Ce qui a du reste été salué par plusieurs critiques²⁵, recevant cet essai à deux voix comme un renouvellement salutaire de la critique universitaire. L'écriture subjective s'y veut plus à vif, puisque nulle détermination préétablie, aucun objet *a priori*, aucune caution directe à chercher dans l'institution, ne vient entraver le procès de l'écriture. Il n'y a, au départ, que deux subjectivités qui sont autant le propos que les producteurs du texte. Car *La littérature et le reste* demeure avant tout un livre *sur* Marcotte et Brochu autant que *de* Marcotte et Brochu. Toute la légitimité de l'exercice repose, de cette façon, sur ces figures critiques qui ont un rayonnement suffisamment fort pour motiver une entreprise qui n'a pas d'objet textuel précis.

Dans *La littérature et le reste*, Gilles Marcotte et André Brochu s'échangent donc des lettres qui traitent, dans les huit premières, de littérature, québécoise surtout, et cela, de façon assez générale et théorique. Le caractère second et tertiaire du discours y est suffisamment accusé pour que les auteurs signalent sa dimension

²⁵ Dominique Lafon, « La littérature et le reste », *LAQ*, 1980, p. 183-186, Robert Dion, « La littérature et le reste », *DOLQ*, *op. cit.*, p. 472-474 et François Gallays, « L'essai de critique littéraire de 1961 à 1980 » *op. cit.*, p. 140-141.

ésotérique (au sens littéral) : « De quoi parlerons-nous? De littérature, certainement. C'est une passion qui se perd peut-être, en cette époque vouée à la science et aux divertissements faciles ». Ils limitent en même temps la portée de leur réception « Nous aurons bien quatre ou cinq lecteurs²⁶ ». Ce badinage qui dénie l'ampleur de leur travail participe d'une complicité et d'une bonne entente déjà impliquées par la forme épistolaire.

*

Il se produit pourtant, dans cette correspondance critique, une inscription subjective à travers le pouvoir. En effet, les premières lettres, les lettres 1 à 8, s'établissent d'emblée sur un troisième degré. Celui qui agit comme une objectivation de l'essai de Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, lui-même deuxième degré qui en surplombait un premier : le roman québécois depuis 1960. Ce troisième degré où se placent les critiques devient alors un analogon d'un discours cautionné par l'institution, un discours qui juge et rétribue le travail critique. Juges du juge, interprètes de l'interprète, Marcotte et Brochu se poseront alternativement comme des figures du pouvoir qui régissent l'interprétation d'un discours second. La subjectivation ainsi fondée sur l'affirmation du pouvoir de l'interprétation, ne pourra s'inscrire que sur le mode conflictuel, bien que cordial, de l'écriture. Cela les auteurs

²⁶ André Brochu et Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 9 et 143.

le reconnaissent²⁷. Et de cette lucidité en regard du projet critique, il résulte que l'inscription du pouvoir sera particulièrement habile à se camoufler, à se transformer, à surgir où on ne l'attend pas. Par exemple, dans l'autodénégation de leur propre valeur critique en affirmant « l'absence d'œuvre critique originale et forte au Québec », malgré que les progrès depuis vingt ans laissent entrevoir qu'il sera possible « pour la critique de se hausser au niveau de réflexion souhaitable²⁸ ». Les auteurs recréent artificiellement une résistance à leur influence pour se draper des vertus de la modestie, pouvoir ultime de se refuser au pouvoir.

C'est aussi que cette critique à deux voix s'articule donc autour d'un objet commun. Cela amène d'abord à une inscription de la subjectivité qu'on peut qualifier de différentielle, où l'un se révèle dans le creux du texte de l'autre. Une manifestation très concrète des différences se situe, par exemple, sur le plan de l'expression. Brochu emprunte davantage un vocabulaire aux penseurs qui lui sont contemporains : Jacques Derrida, Julia Kristeva, les « nouveaux philosophes » Christian Jambet et André Glucksmann. Il traduit donc les observations de Marcotte dans des termes qui relient la pensée de son interlocuteur à un réseau sapientiel déjà établi. L'interlocuteur résiste toutefois à ce type de *traduction* dans un langage plus théorique. Ce refus passe par un détour faussement naïf à travers le vocabulaire de Brochu qu'il valorise

²⁷ « Mais, tout de même, reconnaissons qu'il y a du pouvoir, des enjeux de pouvoir, dans toute discussion; et que, dans notre correspondance, nous jouons aussi ce jeu ». André Brochu et Gilles Marcotte. *Ibid.*, p. 143.

²⁸ *Ibid.*, p. 156-157.

ironiquement : « ce que vous appelez joliment " la dimension métafictionnelle "²⁹ ». Préférant ce qu'il qualifiera plus tard de *simplicité* de l'écriture³⁰, ce qui a comme évidente conséquence de substituer l'extension à la compréhension des concepts, Gilles Marcotte réitère plus longuement les idées que Brochu avait eu tendance à résumer dans un vocabulaire technique. De cette façon, il se réapproprie son discours et le lie à une textualité dont il se pose comme *propriétaire*. Est-ce là une différence révélatrice d'une subjectivité? Ce qu'on pourrait qualifier de *style* critique ne peut pourtant pas s'imposer comme une positivité. La subjectivité de l'un reste tributaire de celle de l'autre et aucun des deux critiques n'arrive à imposer son ton. Cette différence sur le plan lexical aura pour conséquence immédiate que ce sera sur le pur plan des idées, des idées dégagées de leur expression directe, que l'étagement se construit autour du *Roman à l'imparfait*.

L'étagement est donc d'abord facilité par ce que Brochu concède aux observations faites par Marcotte. L'essentiel des phénomènes de mutation du roman québécois pendant les années 1960 est admis dans l'ordre des faits : la déhistorisation du roman, la segmentation de la conscience et le refus des idéaux modernes. Cependant, le propos de Brochu est d'engager l'essai critique de son interlocuteur sur un terrain plus politique, plus transitif, comme l'a fait, on l'a également vu, André Belleau. Aussi, une certaine retouche des idées de Marcotte s'avère-t-elle nécessaire pour ramener les considérations littéraires sur ce plan que

²⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁰ André Brochu, « Gilles Marcotte, critique et romancier; entretien », *op. cit.*, p. 25.

Todorov qualifiait d'essentiellement *moral*³¹. C'est donc en reposant les observations de Marcotte en des termes plus transparents, moins chargés des connotations littéraires originelles, que Brochu tente de les ramener à cette dimension où ils révèlent leurs enjeux sociaux.

Il n'est plus roman descriptif (peinture de la société), il serait plutôt roman expressif, subjectif, fondé sur la promotion de ce que Jakobson appelle la fonction émotive. Oui, c'est l'accent mis sur cette fonction plus que sur la fonction métalinguistique (ou métafictionnelle), qui caractérise les auteurs que vous étudiez³².

Face à cette prise de pouvoir, déterminant son essai et caractérisant les auteurs de son étude, bref face à Brochu qui révisé et bonifie *Le roman à l'imparfait*, Marcotte ne peut se dégager que par une objectivation supérieure. Il renchérit alors par la critique de sa critique, sur ce qui devient alors un quatrième degré. Ce faisant, il ne renvoie plus aux romans, non plus qu'à l'essai, mais à l'interprétation qu'en fait André Brochu dans la première lettre de l'échange. Il le reprendra d'ailleurs exactement à ses propres mots et à ses sous-entendus.

Vous allez bien vite, cher ami, quand vous faites de "l'immaturité des personnages de Ducharme ou de Marie-Claire Blais" un reflet de "celle de la société de consommation administrée principalement par le parti libéral depuis 1960" (ou quand vous me prêtez de méchantes intentions à l'égard du mouvement souverainiste³³).

On voit ainsi se profiler une progression qui, allant d'une lettre à l'autre comme d'un degré à l'autre (Marcotte révisant Brochu qui a révisé Marcotte...), se construit sur un étagement des discours, le dernier degré objectivant le précédant. *La littérature et le*

³¹ Tzvetan Todorov, *Critique...*, op. cit., p. 179-192.

³² André Brochu et Gilles Marcotte, *La littérature et le reste...*, op. cit., p. 16.

³³ *Ibid.*, p. 28.

reste largue rapidement les amarres de ce premier degré, la *littérature*, qui avait initié le projet des lettres pour voguer dans ce que les auteurs définissent comme le *reste*. On redouble ainsi la progression inhérente à toute correspondance : l'un redémarre sur les propos de l'autre pour les commenter, corriger leur interprétation, reformuler la lettre précédente dans les termes qui conviennent mieux au locuteur. Dans le cadre du discours critique, justement construit sur un rapport métatextuel, ce processus s'exacerbe de ses propres pratiques herméneutiques. Les critiques, se sachant eux-mêmes interprétés, investissent leurs propres interprétations d'un plein contrôle. Or ce mouvement d'étagement qui s'est construit à partir du *Roman à l'imparfait* serait virtuellement sans fin, chacun des correspondants rajoutant à cette construction critique une objectivation supplémentaire qui traduirait une prise de pouvoir. Les auteurs en sont d'ailleurs conscients, Marcotte du moins entrevoit ainsi le mouvement vertigineux vers lequel peut tendre le *Livre de lettres*. Cela étant, il ne coupe pas court au procédé, perpétuant la suite des objectivations.

Mais, diable, ne voilà-t-il pas que je suis en train de réécrire mon livre? Ce ne serait peut-être pas une bête idée : après avoir écrit un livre, en rédiger aussitôt un deuxième, qui expliquerait le premier. Et ainsi de suite, à l'infini... Belle carrière en perspective! Sur la question des valeurs, d'une recherche (positive) des valeurs, j'avais imaginé de vous répondre [...]³⁴

Il y aurait donc une mise à distance des textes littéraires initiaux, distance qui irait grandissante à chaque lettre, puisque toujours déportée dans une objectivation supérieure. Or c'est bien cette impression que donne le discours des deux essayistes

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

quand ils s'acharment à débattre de certains concepts critiques dont le pendant littéraire est beaucoup moins solide et concret dans le roman québécois. Cette subjectivation par l'affirmation du pouvoir atteindrait alors son terme dans les limites du *livre de lettres*. C'est dans le dernier mot, accordé par avance à Gilles Marcotte que se résoudrait l'authenticité critique, la révélation d'une subjectivité enfin libérée du regard de l'autre.

*

On constate cependant que la subjectivité désirante fait un retour et traverse les couches successives de l'objectivation qui fondent ce pouvoir du critique de déterminer le discours autre. Cela dit, ce *retour* du désir n'est pas à entendre comme quelque chose qui viendrait *après*, mais plutôt une homéostasie qui agit comme une compensation face à la distance prise par rapport à l'objet littéraire. C'est véritablement ici que l'objet d'un désir se profile au sein d'une parole contrôlée, maîtrisée et conscientisée et c'est par là que le sujet critique devient générateur des valeurs littéraires. Ce mouvement du désir peut même être considéré comme premier, car il s'exprime par une écriture qui se rapproche du texte littéraire, une écriture qu'on pourrait considérer mondaine, si elle ne s'étagait pas elle-même dans les degrés d'objectivation. Première, l'écriture l'est, à tout le moins, parce qu'elle surgit dès le début du recueil de lettres, quand se pose de façon vive la question de la légitimité de ce discours non plus second, mais tiers.

C'est ainsi que Brochu amorce la correspondance en traduisant une certaine difficulté de poser cette première pierre sur laquelle se construiront les troisième et subséquents degrés. Il transpose un certain embarras dans une comparaison sportive :

Pas facile de commencer! Je me sens comme un joueur de hockey (c'est l'influence des éliminatoires) qui s'élance sur une glace absolument vierge devant vingt mille spectateurs et qui doit, à lui seul, jouer tout le match ce qui demande un talent d'illusionniste appréciable³⁵.

Le sport demande un adversaire et un public, l'épistolier, une réponse et un lecteur, comme un degré supérieur pour légitimer sa parole déjà seconde. Laisse dans le vide d'une caution, André Brochu ne peut que se rabattre sur l'opacité et l'autonomie du premier degré. Si la pertinence de la comparaison est rejetée sur le contexte saisonnier : « l'influence des éliminatoires », elle se poursuit néanmoins suffisamment au-delà de sa fonction première pour qu'on y voie poindre une certaine *écriture* qui excède cette simple représentation de l'embarras. Et la métaphore se file ainsi à travers le premier paragraphe : « Et je patine »; « Voyez que je feins de tirer dans mes propres filets ». Il manque quelque chose ici pour que la métaphore s'*accomplisse* et on pourrait d'abord croire qu'il s'agit de l'interlocuteur : Gilles Marcotte qui donnera la réplique, une suite qui autorise l'origine. Il y donnera d'ailleurs suite de l'intérieur.

Tout cela pourrait paraître comme un hors-d'œuvre – au sens le plus strict du mot – qui vient désamorcer toute connotation d'intellectualité et de secondarité du texte (de tertiarité même) en effectuant sur un certain rapprochement des classes

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

sociales. C'est que l'allégorie sportive suppose justement un nivellement des pouvoirs symboliques et institutionnels du sujet critique qui rabat son énonciation au niveau d'un discours social non spécialisé, énonciation d'autant plus nivelée qu'elle est fatalement déterminée par les cycles des saisons sportives. Il ne s'agirait que d'un procédé de plus pour s'arroger le pouvoir dernier de décliner le pouvoir. Mais, comme Marcotte emprunte également le thème à la suite de Brochu, il y a visiblement une force d'attraction qui fait de l'allégorie un objet érotisé. Et il est encore notamment révélateur que Marcotte reprenne presque systématiquement le procédé comparatif de Brochu : « comme une balle expédiée par un lanceur de relève des Expos³⁶ » et en renvoie la légitimité de la comparaison à l'actualité, celle de la saison de base-ball. Mimétique, cette allégorie sportive crée une continuité para-thématique qui reste en filigrane des six premières lettres et permet à chacune d'entre elles de s'ouvrir là où la précédente s'était close. Mais ce serait encore limiter tout ce plan de *La littérature et le reste* à une sorte de fonction *décorative*, une écriture subjectivée qui s'ajoute comme surimpression esthétique au propos, façon simplement commode et jolie d'entrer en matière.

Ce qui donne toutefois un poids décisif à cette métaphorisation et la dégage de sa dimension purement mondaine demeure la fin de la première lettre de Brochu où il s'interroge sur la véritable fonction du thème sportif dans le texte : « Je me demande bien d'ailleurs ce que dissimule cette allégorie sportive qui m'a servi d'entrée en

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

matière et qui me souffle ma conclusion³⁷ ». Amené visiblement comme une métaphore venant de l'extérieur, le sport s'impose au-delà de la volonté du critique. Et ce dernier ira ajouter qu'il n'a pas de véritables affinités avec le sport, si ce n'est que littérisé sous la plume de Marie-Claire Blais : « ...leurs équipes bleues et rouges courant à genoux sur la glace fine, la tête enfoncée dans les épaules, poursuivant comme une méditation intérieure la rondelle noire, fugitive et brutale³⁸ ». La citation se trouvait, du reste, dans *Le roman à l'imparfait*. Nous avons donc le triple écho d'un passage qui traverse l'étagement des discours premier, secondaire et tertiaire. Il s'agit là d'un point de porosité particulièrement important qui ramène le texte littéraire à l'avant-plan. Fondée dans un extérieur contextuel à la lettre, assumée par le sujet et reportée sur le premier degré, l'allégorie migre d'un degré à l'autre. Brochu ficelle le rapport avec la critique en affirmant du sport-littérature qu'il serait « le hockey à l'imparfait ».

Les rapprochements entre la littérature et le sport pourraient s'effectuer de façon assez serrée, si l'un avait pour fonction de représenter ou d'exemplifier l'autre. Mais tel n'est pas le cas. La métaphore agit comme un relâchement du discours critique, relâchement qui est d'autant plus significatif qu'il s'intercale dans un propos rigoureux, particulièrement soucieux de la validité de ses analogies. D'ailleurs, le fait qu'on passe du hockey au base-ball avec une égale facilité confirme que la figure spécifique d'un sport n'est pas en soi l'enjeu d'un rapport stable avec la littérature. Et

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ *Ibid.*

peu importe que l'allégorie soit lâche ou qu'elle bâille par des approximations, elle fonctionne à un autre niveau, où elle est n'a plus la charge d'authentifier une pensée. « Dites-moi, demande Brochu à Marcotte, le monticule, est-ce le lieu d'où on lance ou celui où l'on frappe? Il serait bon que je sache, histoire d'ajuster mes métaphores³⁹ ».

En fait tout ajustement resterait superflu parce que le sport agit comme un analogon diffus de la littérature et il fonctionne à plus d'un titre. Il apparaît d'abord comme un jeu de position énonciative qui traduit le rapport métatextuel sujet /objet par l'image d'une relation offensive /défensive. Il incarne ainsi la réciprocité de la forme épistolaire : « À votre tour d'aller au monticule, André Brochu. Je n'ai pas frappé toutes les balles que vous m'aviez expédiées durant cette première manche⁴⁰ ». Pour Brochu, c'était plutôt la partisanerie sportive qui métaphorisait les enjeux idéologiques du texte littéraire : « Je n'ai jamais été si " canadien "⁴¹ ». Enfin, le sport apparaît comme institution nationale qui demeure tributaire, selon Marcotte, de discours identitaires sous-entendus : « La saison de hockey est terminée, hélas, et je dois trouver mes comparaisons dans un sport moins riche en gratifications nationales⁴² ». L'analogie se fait ainsi au joueur, à l'équipe, au sport, décalquant l'étagement littéraire, critique, institutionnel des discours qui se développe dans les lettres. C'est ainsi que Brochu aura ce mot qui donne une résonance plus générale au

³⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

thème : « Égaré avec ma batte sur le monticule, je frappe des balles de plus en plus haut, à l'adresse de personne. La critique à l'imparfait⁴³ ». Hockey, roman et critique à l'imparfait, tout comme la citation du roman de Marie-Claire Blais traversait les degrés de textualité, le sport se dévoile comme la métaphore de l'écriture du sport, un vertige aux abords du gouffre spéculaire. La pratique du sport devient par ces quelques ricochets parallèle à la pratique d'une écriture critique pleinement étagée. Non plus contenue dans les seules introductions et conclusions, elle déborde et vient se disséminer dans le corps du texte. Autant chez Brochu, qui auto-commente son écriture en termes sportifs : « Pour conclure tout ce patinage, qui risque de devenir patinage de fantaisie⁴⁴ ». Double auto-commentaire, en vérité, puisque l'allégorie du patinage fait elle-même figure de *fantaisie* dans un propos qui se veut sérieux et grave. Autant chez Marcotte, qui réfléchit le sport comme une méditation, une violence calculée et comme une innocence qui risque de se perdre dans la métafictionnalité. Il résume ainsi : « le travail de la pensée n'est pas étranger au baseball⁴⁵ ». Et qu'en serait-il lorsque le critique pense le base-ball? Jusqu'ici la métaphore peut se soutenir dans ce que la littérature appelle de ludisme, de travail, de répétitions, bref comme une praxis désintéressée motivée seulement dans le plaisir.

Mais le thème du sport garde en creux l'idée du corps, idée, du reste, complètement réfrénée à travers toute l'allégorie. Marcotte et Brochu, certes *parlent*

⁴³ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 40.

sport, mais ne l'évoquent que comme jeu de position, de stratégie, de *fair-play* réciproque. Les auteurs passent sous silence ce qui distingue précisément le sport des autres pratiques positionnelles ou stratégiques, à savoir qu'il implique un corps, une dépense, une matérialité qui est à la source de tout plaisir, autant de l'athlète que du spectateur. Dans cette équation : sport - écriture / corps -?, il manque un terme qui établirait la relation critique au texte littéraire, un terme qui pourrait, en somme, mettre en cause le désir. Pourtant, ce corps sportif était explicite dans l'extrait de Marie-Claire Blais qui sert d'ancrage à la métaphore sportive. Elle y évoquait *genoux, épaules, têtes*, face à cette rondelle anthropomorphe *fugitive et brutale*. Disparu dans les degrés supérieurs, ce *corps de l'écriture*, fait cependant retour dans la mesure où comme la pulsion, la métaphore se fixe sur des éléments assez disparates pour qu'on y voie les quelques signes d'un excès que ne suffit pas à motiver la simple fonction représentative.

C'est de cette façon que le thème du sport devient une énergie libre qui se lie avec tout ce qui lui est possible de métaphoriser. Et cela donne au thème l'aspect d'un « joker » de l'écriture, carte-thème sans autre valeur que celle d'engendrer le discours à travers son absence de valeur.

D'une âme égale, la casquette sur les yeux, la mâchoire active, un morceau de bois sur l'épaule, je vais au monticule comme Moïse à la montagne " du stérile Nébo ", comme Jésus au Mont des Oliviers, comme le Loup au lieu de son immolation⁴⁶.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

Tout se passe comme si, passé les bornes de la bienséance critique, la métaphore sportive autorisait toutes les autres, qui deviennent les avatars générés à partir de cette scène *primordiale*. C'est ainsi qu'il faut comprendre une certaine désinvolture dans les liens qui s'établissent entre le sacrifice religieux et le baseball ou entre le hockey et la *carrière d'écriture* : « Dans ma première lettre, je patinais. Dans la vôtre, vous pataugiez. Me voici embourbé jusqu'au cou. Bel approfondissement!⁴⁷ » On devine la topique qui sous-tend la progression de Brochu : la glace de la patinoire ayant fondu, étant transformée en boue, l'allégorie s'étant dissipée dans son propre épuisement à l'instar du texte critique. Elle laisse place à un vide qui se remplit alors de tout ce qui lui est immédiat. L'essayiste reprend à partir de la métaphore embourbée : « Je relancerai le char de ma pensée dans la carrière de l'écriture en revenant sur un point de votre lettre qui m'a frappé ». Le phénix renaît de ses cendres et la métaphore se rembobine. Celle-ci n'y joue donc pas comme représentation au sens où Barthes la définit : « une figuration embarrassée, encombrée d'autres sens que celui du désir : un espace d'alibis (réalité, morale, vraisemblance, lisibilité, vérité, etc.)⁴⁸ ». Le thème du sport agit plutôt ici comme un objet temporaire et partiel qui remplit un manque à dire, le temps de lui faire succéder une représentation de second ou de troisième degré, une représentation qui s'accorde mieux aux exigences du savoir critique. Dans

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 86. Barthes oppose à la représentation la figuration qui « serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) [...] le texte lui-même, structure diagrammatique, et non pas imitative, peut se dévoiler sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques ». *Ibid.*, p. 88.

le cas de ce passage précis, Brochu introduira ainsi une opposition fondatrice entre les « religions humanistes » et chrétiennes, qui expliquerait le fait que Marcotte se refuse aux valeurs représentées. Il n'y a aucune barrière qui contienne la métaphore sportive dans le terrain spécifique et déterminé de l'ornementation. Tout peut en être contaminé.

Même Gilles Marcotte qui, dans la correspondance, se donne explicitement le rôle « du père noble », mesuré et concis, cède à cette tendance en ramenant la figure de Charlie Brown et de son équipe de base-ball pour expliquer les rapports tortueux entre la littérature et la philosophie. Il reproduit la séquence d'une bande dessinée sous la forme d'un dialogue théâtral en y rajoutant quelques didascalies qui explicitent la situation sportive. Cela est nécessaire, car le texte de Schultz n'a encore qu'un rapport très indirect avec le base-ball. Il y est plutôt question de la souffrance et de sa finalité dans le livre de *Job*. C'est dire si le lien est suffisamment ténu avec le propos où l'amène Marcotte. Il ne peut d'ailleurs garder la route sans une exégèse insolite qui n'a elle-même qu'un rapport indirect avec la question de la littérature : « Pour moi, j'en tire une autre leçon, suggérée par la mine ahurie de Charlie Brown dans la dernière image : grands parleurs, petits faiseurs⁴⁹ ». L'emploi par le critique d'un adage populaire voulant dénoter une vantardise qui n'a pas d'écho dans l'action, est une fois de plus *déplacé*. Rien ici ne se tient autrement que par le fil de l'allégorie sportive.

⁴⁹ André Brochu et Gilles Marcotte, *La littérature et le reste, op. cit.*, p. 41.

Dans le contexte d'une écriture professionnelle, cette manifestation explicite « de certaines pitreries verbales et même parfois d'un certain cabotinage de l'esprit, qu'on a pu leur reprocher⁵⁰ » vient paradoxalement connoter une certaine liberté à l'égard des formes institutionnelles. Mais s'agit-il encore vraiment d'un pouvoir affirmé contre l'institution alors que ce sont les positions dominantes des critiques dans celle-ci qui leur permettent ces *écarts*? Le bonheur de lecture que peut susciter toute cette « sportivisation » de la critique se situe plutôt dans le fait qu'il y a rivalité (qui dédouble encore celle du sport) entre la critique savante et le texte littéraire. Mais il y a aussi un relâchement des contraintes institutionnelles, un abandon du contrôle interprétatif qui, ailleurs, crispe la correspondance. Il reste que c'est ce travail d'écriture, impliqué dans la métaphore sportive, qui est constitutif de la valeur du texte critique. L'objet du désir n'est pas d'abord issu du texte littéraire et récupéré par le texte second; il est créé à même ce texte second, à même l'inconfort de la situation critique éprouvée par Brochu, il est une production de littéarité.

*

On pourra observer dans le texte critique moderne moins l'application systématique des catégories de l'interprétation hébraïque que la perte similaire et progressive d'un objet préhensible en dehors de l'action critique. L'idée d'une présence certaine de l'objet, présence dans le texte premier, correspond à une réelle stabilité des *vérités littéraires* qui peuvent à la limite se passer du discours qui les

⁵⁰ François Gallays, « L'essai de critique littéraire de 1961 à 1980 », *op. cit.*, p. 140.

nomme. Corollairement, tout ce qui est absent devient d'une certaine façon le signe d'une indétermination, le signe du risque critique qui engage la parole du sujet. C'est à lui de nommer ce « je ne sais quoi » qui fait tout le prix des romans. Dans *La littérature et le reste*, cela se développe donc en séquences où le discours reste sur un même degré jusqu'au moment où il est happé par la dépression, qu'il avait frôlée et encerclée en ne nommant jamais l'objet. Ces sérialités se suivent, ressurgissent ailleurs et se saisissent quand elles se résorbent dans un autre niveau textuel.

Dans les lettres que s'échangent Brochu et Marcotte, la première présence d'une objectivité stable est celle de romans qu'ils qualifient de traditionnels : *Bonheur d'occasion*, *Trente arpents* bien sûr, mais aussi *Le lys dans la vallée* de Balzac et plus tard *La nausée* de Sartre. Les deux critiques reconnaissent dans ces textes une positivité, la présence d'un sens directement accessible⁵¹. L'interprétation s'effectue alors sur un mode littéral, car la prégnance d'un objet, qui reste ici surtout d'ordre idéologique, est rendue imminente par la posture prise dès le départ par Marcotte et Brochu à l'égard de ces romans. Les textes constituent une base déjà nommée et ordonnée qu'il s'agit de recueillir sans que n'entrent en compte les particularités individualisées d'une lecture critique. En témoigne cette longue citation du roman de Balzac dont le sens est immédiatement lisible, puisque repris nommément par Marcotte : « Cet idéal de soumission à l'ordre social, personne aujourd'hui n'oserait

⁵¹ Nous sommes ici dans une problématique du sens, et forcément le traitement sera plus commentatif, mais le principe s'y applique tout autant pour les considérations formelles.

le proposer⁵² ». « Cet idéal », le critique peut le dévoiler tel quel, c'est-à-dire comme un objet constitué hors de sa propre parole justement parce qu'il fait figure de *plein* dans le discours critique. De même, les romans *traditionnels* ne sont pas dans *La littérature et le reste* problématiques ou plus exactement problématisés. C'est bien en cela que les conflits interprétatifs sont rendus possibles :

Dans un article récent, notre ami Guy Laflèche a souligné justement qu'on ne peut parler de *Bonheur d'occasion* comme d'un roman "objectif", sans intrusion d'auteur. Mais il a tort, me semble-t-il, d'incriminer le "vide idéologique" du principal discoureur du roman, Emmanuel Létourneau. Au lieu de vide, je parlerai d'interrogation⁵³.

Le *vide* apparaît comme quelque chose d'effarant qu'on doit immédiatement rapporter à un *plein* dans le roman de Gabrielle Roy. C'est en ce sens que Marcotte évoque plutôt l'idée d'interrogation. Le débat est amorcé et en même temps clos : le discours critique peut se déployer dans l'espace qui se dessine entre la question et sa réponse définitive. Ce qui transparaît également de la lisibilité des romans et de l'essai, c'est que nous évoluons ici dans la dimension institutionnelle du texte critique, sur ce troisième degré construit à partir de la reconnaissance mutuelle des interprétations successives. Les renvois à Guy Laflèche, à Jean Le Moyne et à Northrop Frye le prouvent assez explicitement. En fait, toutes ces affirmations sont déjà contenues en substance dans *Le roman à l'imparfait*, sur lequel d'ailleurs se construit la correspondance des deux critiques. Les premières lettres de *La littérature et le reste* demeurent, nous l'avons vu, une forme de « critique de la critique » qui

⁵² André Brochu et Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 23.

⁵³ *Ibid.*, p. 24.

réitère les objectités déjà nommées et en cela se place sur un degré institutionnel qui cautionne le discours critique. En somme, Brochu et Marcotte conviennent et se conviennent.

Cette présence explicite d'un objet textuel fort, les qualités romanesques traditionnelles chez Gabrielle Roy ou Ringuet – solides dans leur contenu et dans leur forme – permet de remettre en question d'autres textes où se révèlent des aspérités ou des ambiguïtés sur la surface plane du sens littéral. On retrouve à ce point précis ces romans à l'imparfait que Marcotte décrivait dans son essai. Dans l'échange, Brochu, acquiesçant aux observations de son interlocuteur, met en doute toute la positivité du roman à l'imparfait. Il reconnaît bien sûr la mutation qui s'est opérée de *Trente arpents* à *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Mais il y voit (ou feint d'y voir) la pure négation du second par le premier, sans que rien ne soit, en revanche, affirmé. Or si Brochu soutient que ces romans opèrent dans une certaine vacuité axiologique, cette négativité reste néanmoins solvable si elle se ramène à un contexte politique : « En somme, il me semble bien que cette rupture de notre roman avec l'histoire vient d'une éclipse momentanée, à un certain niveau de la conscience culturelle, du sens collectif⁵⁴ ». La *littéarité négative* résulterait d'une conjonction malheureuse, mais momentanée, de diverses positivités politiques et idéologiques; elle n'est ainsi jamais prise pour soi. Là où Marcotte avait analysé les formes et les avait fait signifier socialement, là où la matérialité du littéraire témoignait de sa transivité, Brochu

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

s'intéresse à ce que l'auteur du *Roman à l'imparfait* avait laissé en friche : le contenu et la valeur explicitement morale des œuvres.

Il faut bien comprendre que cette littéarité négative évoquée par Brochu, n'implique pas seulement les valeurs esthétiques ou idéologiques du texte littéraire. À tout prendre, leur absence n'est pas problématique si le discours critique peut les décrire formellement ou thématiquement. Seulement, dans la mesure où Brochu réclame des valeurs *dans* l'œuvre pour reconnaître la valeur *de* l'œuvre, leur absence met en cause la possibilité du critique d'en parler de façon effective. Cependant tout n'est pas que pure perte : il manque quelque chose et on sait ce que c'est. Nous ne sommes donc pas ici au niveau d'un véritable manque, mais plutôt dans l'ambiguïté. Cette ambiguïté peut se résoudre dans la dimension essentiellement critique du texte, en rabattant le texte littéraire sur lui-même. L'équivoque est au moins nommée et ce qui la dénouerait est suggéré par la forme interrogative avec laquelle Brochu adresse ses propos à son interlocuteur :

L'" imparfait " du roman actuel, si séduisant dans ses formes multiples, n'est-il pas malgré tout le signe d'une société en train de se fourvoyer, de se couper définitivement d'une *histoire* avec laquelle elle n'avait eu, par le passé, que d'assez lâches rapports⁵⁵?

Mais Marcotte refuse catégoriquement d'associer les romans de Bessette, Ducharme, Blais et Godbout évoqués par Brochu à un quelconque manque, à une forme de négativité :

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

aucune oeuvre littéraire digne de ce nom n'est désespérée, nihiliste, négative, quelle que soit sa thématique apparente. Pour moi, lecteur, il ne peut exister d'oeuvre désespérée; c'est une contradiction dans les termes, puisque l'oeuvre est construction, production, et que le désespoir ne produit rien. Ce que je lis est, de bout en bout, positif⁵⁶.

En somme, Marcotte évite la question piégée de Brochu. La réponse reprend plutôt l'équivoque au pied de la lettre où par un mouvement de double contrainte la littérature n'est jamais négative dans le monde et, pourtant, peut faillir à elle-même. Cette façon de garder toute chaude la question, de frôler les bords de ce « je ne sais quoi » diffère encore un moment la véritable interrogation de Brochu.

Ce crescendo, par lequel l'objet du discours critique se défile infiniment, nous en trouverons un terme, toujours provisoire, dans la réponse faite à Brochu lors de cette séquence. Celui-ci avait demandé une valeur, au sens d'un *dicible* qui puisse figurer comme objet désirable dans « les romans à l'imparfait ». En d'autres mots : « Quelle valeur dans ces romans peut combler mon désir? » s'enquiert-il. « Je vous aurais parlé du corps, de la valeur du corps⁵⁷ » rétorque, plutôt rétorquerait par prétériton, Marcotte.

J'aurais signalé le nombre étonnamment élevé de maladies de toutes sortes qu'on trouve dans notre roman. Mais ces maladies, je les aurais interprétées positivement : je suis malade, *donc* j'ai un corps, je suis un corps; la maladie porte témoignage de mon corps, de moi comme corps⁵⁸.

Mais ce corps n'est justement pas présent dans les textes littéraires. Le critique doit évoquer la maladie, qui selon lui surabonde dans le roman, pour faire figurer le corps

⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁸ *Ibid.*

comme une preuve, par l'absurde, de sa valeur. C'est paradoxalement au moment où la valeur d'usage du corps (sa santé) s'en absente qu'il devient désirable et valorisé dans l'échange symbolique. Ce corps mal nommé, mal assumé du roman, Marcotte le verse, d'une part, dans les mots, où la matérialité du texte en devient l'épiphénomène : « Avez-vous vu la pomme dans *appelions*?⁵⁹ » De l'autre, il étire la valeur aux dimensions d'un corps sociétal : « une société comme un corps ». Cette dernière rassemble et fonde les individus dans les formes orgiaques d'une communion des corps : « au chaud, nous aimant et nous chicanant les uns les autres, en famille, corps contre corps⁶⁰ ». Ce corps manquant au roman, mais suggéré de partout selon Gilles Marcotte, le critique le désigne donc comme une valeur, objet de désir, véritable objectivité du roman à l'imparfait. Le manque est comblé. Les romans présentent des corps multiformes (anatomiques, lexicaux, sociaux) qui répondent au désir. Toutefois, au moment de s'engager dans l'explication, Marcotte se retire *in extremis* de la piste qu'il dessinait : « Je ne ferai pas ce développement pour deux raisons : [...]»⁶¹ ». En gros, trop long et laborieux, et pas nécessairement pertinent comme réponse à la question de Brochu. En clair, Marcotte se dédouane de l'interruption de cet élan en prétextant l'espace manquant « dans les dimensions d'une lettre d'un honnête homme » et en retournant la question vers Brochu : « j'ai

⁵⁹ Réjean Ducharme cité par Gilles Marcotte, *ibid.* Il y a certains exemples fétiches qui reviennent souvent chez les mêmes auteurs critiques, c'en est un chez Marcotte, dans Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, *op. cit.* p. 111.

⁶⁰ André Brochu et Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 27.

⁶¹ *Ibid.*

parlé des valeurs, certes, mais dans un sens différent de celui que vous donnez au même mot ». Façon de signaler les limites de son discours, il arrive aux extrémités d'un dire institutionnel.

Dans ce vecteur qui traverse les premières lettres : présence de valeur, aspérité face au manque figuré de la maturité et dévoilement des corps, on revoit se jouer le désir comme nulle part ailleurs dans le corpus étudié. On sent la course du discours qui tourne systématiquement autour du pot pour finalement y céder. On constate surtout que les sujets critiques s'inscrivent, s'impliquent, davantage dans l'essai, en d'autres mots qu'ils y parlent d'une voix singulière, quand ils sont poussés à dire ce qui ne va pas de soi, ce qui ne pèse pas du poids de la littéralité dans le texte premier. Quand les critiques assurent que les romans de Gabrielle Roy ou de Ringuelet constituent des *modèles de maturité*, ils se veulent avant tout traducteurs d'interprétations établies qu'ils n'ont plus besoin de justifier en terme de désirabilité. Ce désir convenu du texte passe inconditionnellement par la maturité, ou la maturation, des personnages et devra être réanimé autour d'autres objets que ceux de la valeur. Il y a cependant autour de l'idée du corps, une fébrilité qui pousse les critiques aux limites du bien-dire.

Mais plus encore, c'est que ce corps, sublimé dans le roman et maintenant nommé, resurgit dans l'écriture critique encore sous la forme de l'absence, métaphorisée maintenant au second degré par l'allégorie du sport. Toute la séquence se résout quand venant à dire l'objet du désir, le texte critique ne peut plus, à partir de cet instant, que le simuler par des facéties qui deviennent un ricanement gêné, mais

combien révélateur. C'est-à-dire que là où le discours critique *dépose* la représentation du corps dans le texte littéraire pour pallier son manque (de valeur morale le cas échéant), tout se passe comme s'il se départait lui-même de cette représentation. Comblant le déficit littéraire en s'endettant, le texte critique prend à sa charge l'*objet a* et devient alors désirable. À l'appel du texte littéraire, la critique répond par un autre appel, adressé, celui-là, aux lecteurs que nous sommes.

III.c Aspects de la répétition dans le circuit critique

Littérature, critique, institution, sujet. Mais, de nouveau, projection du désir subjectif dans la littérature et redéploiement de l'appareil littéraire, critique, institutionnel... Où cela commence-t-il et où cela arrête-t-il? Rien n'est véritablement premier même si, pour les besoins de la démonstration, il fallait bien commencer quelque part. Une leçon des lectures psychanalytiques contemporaines aura été que la question de l'origine et de la fin est vaine et stérile. Ce n'est ni la littérature, ni le sujet critique qui initient le désir et les enchères du texte. La valeur littéraire de l'écriture du sport dans *La littérature et le reste* n'est ainsi ni attribuable à Marie-Claire Blais, ni à André Brochu, ni à Gilles Marcotte, mais plutôt au passage de l'un à l'autre. On savait déjà que le désir était ce qui initiait le déplacement du discours et on avait placé les termes de ce mouvement dans un objet littéraire et dans un sujet critique. Mais il n'y a pas de termes. Le passage de l'objet manquant qui s'arrache du sujet et se fixe dans le texte littéraire referme tout le mouvement critique sur lui-même. Tout comme le désir inconscient revient secouer le silence du texte littéraire quand le discours critique le croit définitivement nommé. La subjectivité du pouvoir, celle qui se réaliserait au faite du contrôle institutionnel des discours, est de fait aussi travaillée par un désir, parce que le manque se redessine perpétuellement dans le creux de sa parole. On connaissait ce mouvement périodique du « retour au texte » dont Michel Charles a décrit le flux et le reflux qui « rythme l'histoire de notre

rapport à cet objet somme toute assez énigmatique qu'est le texte⁶² ». Or ce retour *au* texte, ce peut être aussi un retour *du* texte, comme on dirait retour *du* refoulé. Et les grandes scansion historiques, ces retours massifs aux textes après que l'institutionnalisation les a éloignés d'eux-mêmes, ne sont peut-être que les formes surdimensionnées de ce qui s'élabore plus discrètement à tous les moments de l'économie critique.

Le bouclage de la critique sur elle-même a entre autres pour conséquence directe de restreindre l'espace potentiel du dicible. Dans un premier étage des textes, l'ouverture était toujours tournée vers le ciel. Il y avait toujours place pour ajouter une objectivation supplémentaire, ce qui laissait disponible au sujet une position extérieure à l'édifice institutionnel. Le critique contemporain se sait enfermé dans la bibliothèque de Babel et a vu son univers se rétrécir considérablement. Il lui reste le loisir de passer d'un livre à l'autre, d'une salle à l'autre, de la littérature à la critique, puis à l'institution et de retour au littéraire. C'est donc l'image du circuit qui se substitue à celle de la superposition des degrés textuels : circuit et circulation de l'objet du désir. En gros, les textes se suivent, des objets passent de l'un à l'autre, mais il y a aussi de l'espace, du jeu *entre* les textes⁶³ : un interstice qui choit irrémédiablement hors du discours. Heureusement, cette indétermination irréductible sépare un texte de l'autre, brise la continuité homogène du discours. Circuit et

⁶² Michel Charles, *L'arbre...*, *op. cit.*, p. 127.

⁶³ Umberto Eco parle d'un *espace C* qui s'intercalerait entre le stimulus A et la réponse B et briserait ainsi la continuité déterministe des processus sémiotiques. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 245-252.

circulation, la première manifestation visible de ce déplacement des objets du désir dans le circuit critique se révèle dans la répétition des textes littéraires, des textes critiques, des textes théoriques. Mais la répétition n'est que la face ostentatoire d'un phénomène plus fondamental, ce serait plutôt une trace visible laissée là où est passé et repassé le désir.

III.c.1 Malédiction et bénédiction de la répétition

Pour traiter de la critique en ces termes, il faudra d'abord conjurer la négativité de la répétition. Et on ne peut l'extirper sans arracher au passage un peu des présupposés qui ont construit l'idée même du texte littéraire. Les connotations, négatives ou positives, des phénomènes répétitifs dans l'ordre du langage sont d'abord fonction de leur amplitude et de leur direction. Selon que le phénomène se produit à l'intérieur d'un même texte littéraire, entre différents textes littéraires ou se partage entre les discours littéraires et séculiers, la répétition se charge négativement en s'éloignant d'un centre originel. De partout la *doxa* nous le dit : la répétition sied mieux au discours littéraire qu'aux discours seconds, et à plus forte raison quand ceux-ci ne visent pas au littéraire. C'est d'ailleurs au roman que revient toute la valeur des récursivités. Sur lui rejaillissent les honneurs du retour : les romans dont on répète le plus la critique sont ceux qui connaissent la canonicité la plus certaine. La redécouverte, le *revival* des textes, des modes, des auteurs deviennent des confirmations de valeur d'autant plus puissantes que leur oubli a été profond. À

l'intérieur du texte littéraire, les répétitions apparaissent comme des procédés stylistiques qui en accentuent le caractère littéraire :

Elle [la répétition] écarte la visée référentielle en privilégiant le plan syntaxique au détriment du plan sémantique. La menace de la perte du référent que la répétition laisse planer sur l'énoncé peut être vite écartée pour peu que l'utilisation de celle-ci se voie justifiée par le désir d'orne l'énoncé ou de refléter une émotion⁶⁴.

L'ornementation et l'expressivité peuvent justifier la réitération d'un même énoncé parce que l'un et l'autre sont déjà connotés des attributs d'une littéarité. Le texte littéraire, puits d'une libido originale, peut légitimer son retour, comme un retour à la source de tous les désirs.

La chose est plus périlleuse quand le phénomène de récursivité se produit d'un texte à l'autre. Comme si la répétition, en traversant les limites d'un même texte, se dégradait à l'air libre. On peut invoquer l'intertextualité pour décrire les formes convenues de cette récurrence interdiscursive. Mais il faut noter combien ce type de répétition est aisément motivé quand elle rejoint des œuvres immémoriales, premières, fondatrices, originelles. Tandis que dans la répétition d'un texte contemporain, on voit inéluctablement le louche potentiel d'un plagiat. En somme, chaque fois qu'une littéarité se répète, la chose va. C'est ainsi que la répétition du littéraire par le non-littéraire passe encore pour un hommage (au sens aussi féodal du terme) de celui-ci envers celui-là. Les emblèmes, adages, épigraphes peuvent à la limite contaminer un discours platement prosaïque d'une certaine poésie. Répéter

⁶⁴ Michel Loïselle, *Pour une approche schizoanalytique de l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, thèse de doctorat présentée à l'Université d'Ottawa, 1998, p. 85.

cette phrase de Proust dans le discours politique devient signe de bon goût, de culture, c'est montrer la déférence du politique envers le littéraire, une déférence qui honore. Le *répété* vient ainsi ajouter une plus-value au *répétant* quand celui-ci est de moindre valeur littéraire.

Mais la chose n'est pas réciproque. La répétition possède une face noire : la redite qui transfigure la littérature dans le moule du cliché, la langue de bois des stéréotypes que véhicule une pensée sclérosée. Cela se produit quand le littéraire se met à répéter le déjà-dit d'un discours social. On y voit poindre stéréotype et topos dans les mauvais romans à thèse, le discours idéologique revenir dans l'essai, la morale bourgeoise transparaître dans le théâtre d'été et ainsi de suite. Bien sûr, la subversion est possible; l'ironie et la décontextualisation sont les marques contemporaines du roman⁶⁵, qui joue alors de la répétition en la triturant et la faisant passer sous elle-même : Réjean Ducharme qui singe les discours publicitaires dans *L'hiver de force* ou Hubert Aquin qui refait un roman d'espionnage dans *Prochain épisode*. Mais lit-on ces dernières péripéties comme de simples répétitions du roman d'espionnage ou les comprend-on plutôt comme d'autres énoncés, qu'une conscience éclairée a justement sauvés de la pure redite? La répétition simple ne fonctionne, dans la plupart des perspectives critiques, que dans une seule direction et ne se justifie que de rester au plus proche d'un noyau primordial : le littéraire comme objet premier et originel.

⁶⁵ Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.

Dans le cas de la critique littéraire, une *bonne* répétition, au sens où elle conforte le littéraire comme le fait le concept d'intertextualité, permettrait de connoter positivement une pratique outrageusement mondaine. Sacrifiant tout ce qu'elle pourrait garder de secondaire, elle embrasserait le texte premier comme un autre texte premier. C'est par exemple la relation intertextuelle que Gérard Genette aura nommée « palimpseste⁶⁶ » : James Joyce écrivant *Ulysse* comme un commentaire sur *L'odyssée*; *Les géorgiques* de Virgile critiquées par Claude Simon; Proust pastichant Flaubert; *Don Quichotte* revisité par Pierre Ménard⁶⁷. Cette critique *intertextualisée*, où s'assume la répétition, favoriserait encore un contenu émotionnel au détriment du contenu noétique. On ne l'a ainsi jamais véritablement intégrée au savoir institutionnalisé sur le texte premier. Le phénomène est donc au cœur de la problématique critique en ce qu'il situe une essence dans le texte littéraire et du coup aliène les textes de critique professionnelle de leur propre substance. Comment dire le désir dans le texte, si le désir exprimé appartient toujours au romancier avant d'être celui du critique? La répétition n'est intégrable que par le texte littéraire, c'est la seule valeur positive qui lui reste.

*

Dans le circuit québécois que nous analysons, quelques romans font figure d'accélérateurs du désir au sens où ils transcendent les particularités individuelles des critiques. Il s'agit de ceux de Gabrielle Roy et de Gérard Bessette. Et allant toujours

⁶⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992.

⁶⁷ Voir Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 26.

plus au cœur de cette répétition, on rencontre même certains passages qui reviennent dans plusieurs textes critiques. La description physique de Jules Lebeuf dans *La bagarre* de Gérard Bessette donne, par exemple, lieu à deux types de discours seconds, deux types qui montrent bien que la répétitivité du texte littéraire transcende les particularités de l'écriture commentative ou rhétorique. Chez Marcotte :

Dès la première page du roman, nous apprenons que Lebeuf a des " mains énormes ", des " yeux verdâtres, perçants, séparés par un nez très court à racine aplatie ", un " front bosselé ", la " bouche lippue "; que le *Blue Sky* a des " murs décrépits bleuâtres, éclairés par des espèces de lanternes chinoises en forme de croissant ". Tout se passe comme s'il nous donnait le réel à l'état brut, sans aucune trace d'interprétation; comme s'il photographiait Lebeuf et enregistrerait au magnétophone les quelques mots qu'il échange avec Ken Weston⁶⁸.

Et chez Belleau :

Puisque Sillery occupe le pôle élocutoire opposé à celui de Lebeuf, on ne se surprend pas de ce que leurs caractérisations soient antithétiques. Le système s'avère presque trop parfait : Lebeuf : " mains énormes ", " velues ", la " figure massive ", " nez épaté ", " bouche lippue ", " yeux inexpressifs ", " à fleur de tête ", finalement un " colosse "; Sillery : " voix aiguë ", " ton pointu ", " se dandinant ", une " femmelette "... Que la fonction-écriture se voie attribuée à la force tandis que le bien-dire est associé à la faiblesse, il s'agit là d'une coupure.⁶⁹

La description physique de Jules Lebeuf reparaît ici sous deux formes clairement différenciées. Abordé de façon référentielle par Belleau et de façon formelle par Marcotte, l'énoncé de Gérard Bessette n'en demeure pas moins suffisamment puissant pour s'imposer dans deux discours critiques qui poursuivent des visées radicalement différentes. Exemplaïres dans le texte de Marcotte, singuliers dans le

⁶⁸ Gilles Marcotte, *Le roman...*, op. cit., p. 32.

⁶⁹ André Belleau, *Le romancier...*, op. cit., p. 187.

texte de Belleau, ces mots qui disent le personnage deviennent les objets magnifiés d'une littéarité. L'identité physique de Jules Lebeuf est ainsi investie d'une valeur qui la rend significative dans l'économie du roman. C'est, à proprement parler, la répétition du premier degré qui est devenue positive quand le second degré a pris à charge la négativité de l'acte de répéter. C'est-à-dire que les textes critiques qui traduisent *le réel à l'état brut* et la *force* évoquée par le corps du personnage n'épuisent en rien la description faite par Gérard Bessette. Celle-ci reste toujours au-delà du texte critique et la meilleure preuve est qu'on en répète l'interprétation sous une forme toujours variée. Ce n'est jamais ça, parce que ça reste plus riche, plus fécond, plus sacré que *ce*.

Le phénomène de répartition des positivités et négativités de la répétition entre les degrés littéraire et critique peut aussi se dédoubler dans les autres degrés. Un tel phénomène se constate autour de l'incipit de *Bonheur d'occasion*. Le passage donne d'ailleurs lieu à une réitération de son interprétation chez Brochu d'abord :

Au moment où commence *Bonheur d'occasion*, nous trouvons Florentine dans une attitude caractéristique des personnages de Gabrielle Roy : l'attente.

" À cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme qui, la veille, entre tant de propos railleurs, lui avait laissé entendre qu'il la trouvait jolie. La fièvre du bazar montait en elle, une sorte d'énervement mêlé au sentiment confus qu'un jour, dans ce magasin grouillant, une halte se produirait et que sa vie y trouverait son but. "

Dès le début, le roman nous situe dans une *durée*, " à cette heure ", c'est le moment présent, c'est un moment plus précis encore que le " maintenant " puisque le démonstratif semble pointer *une* " heure " plutôt qu'une autre,

puisqu'il appelle naturellement un développement que l'auteur nous refuse et qui demeure purement implicite⁷⁰.

puis chez Ricard :

À chaque début de chapitre, le lecteur est plongé dans une scène en train de se dérouler et à laquelle il continuera d'assister tout au long de ce chapitre (le meilleur exemple de ce procédé étant bien sûr l'ouverture du premier chapitre : " À cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme... "). De cette façon, le roman a un aspect quelque peu discontinu il est une juxtaposition de scènes concrètes, et qu'on peut toujours dater et situer avec une grande précision⁷¹.

La répétition est dans les derniers extraits mise en évidence par la citation, c'en est l'indicateur principal. C'est d'abord le texte de Gabrielle Roy, cette première phrase de *Bonheur d'occasion*, qui apparaît trois fois, du roman aux essais critiques. On en est ici encore au premier degré et l'opération itérative se justifie de soi dans le contexte critique par le besoin d'exposer l'objet du discours. Il reste néanmoins la question du choix – pourquoi citer plutôt ceci que cela, plutôt que rien – qui est attribuable à un désir critique et se trouve du coup valorisée. De même, certaines idées qui gravitent autour de l'énoncé de Gabrielle Roy vont aussi aller en se répétant. La scène décrite comme une durée, la précision de cette description et l'exemplarité du passage reviennent d'un essai à l'autre pour confirmer ce que nous admettons comme une interprétation *valable* au sens où Stanley Fish l'entend⁷². Cette dernière répétition est l'affaire des interprétations, à tout le moins elle évolue sur un second degré de textualité, et reste déjà moins valorisée dans l'opération que celle du

⁷⁰ André Brochu, « Thème et structure de *Bonheur d'occasion* », *L'instance...*, *op. cit.*, p. 207.

⁷¹ François Ricard, *Introduction à l'œuvre...*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁷² Stanley Fish, *op. cit.*, p. 338-355.

premier. Si le roman vient *avant* l'essai, il engage mécaniquement la critique vers cette interprétation. Celle-ci est donc déjà moins désirée parce que largement déterminée par le littéraire, mais, comme elle est aussi répétée de Brochu à Ricard, elle finit par s'imposer avec nécessité. Le sens et la forme de l'énoncé sont naturalisés par la répétition et, dans une certaine mesure, cette double reconnaissance rend positive l'interprétation. Ce qui est moins positif, c'est la dimension institutionnelle du texte. On dira que Ricard aurait pu renvoyer cette interprétation à Brochu, qu'il n'en retire aucun capital symbolique, qu'aucun savoir n'est ici ajouté à *Bonheur d'occasion*. De Gabrielle Roy à André Brochu, il y avait perte, d'André Brochu à François Ricard, il y a encore perte; tout se passe comme si la répétition critique laissait derrière elle quelque chose de plus honorable pour se diriger vers l'horizon toujours plus lamentable de l'inauthenticité.

Ce double pôle de la répétition – positif et négatif – ne fait en réalité qu'en traduire un autre : celui de l'identité et de la différence. D'abord, pour reconnaître la répétition dans l'ensemble de ces phénomènes, il faudra admettre qu'un fait de langage revienne identique à lui-même dans plusieurs textes. Minimale on accordera que la matérialité de l'incipit : « À cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme... » représente un *même* énoncé dans *Bonheur d'occasion*, dans « Thème et Structure de *Bonheur d'occasion* » et dans *Gabrielle Roy* – et encore dans ce texte-ci, comme une reprise supplémentaire. En ce sens, le retour et sa valeur sont redevables au retour du Même, au fait d'une identité qui reste stable dans la succession de toutes ces altérations qui érodent le discours, notamment

le temps et les changements d'énonciateurs et de lieux. On en déduit que la répétition renforce l'identité qui renforce la répétition jusqu'à se confondre, jusqu'à ce que tout le phénomène répétitif s'abolisse dans la pure essence de l'objet. « À cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme... » devient un énoncé qui possède un sens critique intrinsèque, qu'il produit un savoir identique à lui-même à travers toutes ses occurrences.

Or cela n'est pas tout à fait exact. L'identité du texte ne suffit pas à prouver qu'il soit répété. À ce compte, l'énoncé de Gabrielle Roy aurait pu rester dans sa pure objectivité, éternellement figé dans les premières pages de *Bonheur d'occasion*, dit et scellé une fois pour toutes. On ne parlerait alors pas de répétition; pas plus qu'on ne peut considérer que tel lecteur *répète* à trois heures sa station assise parce qu'il l'a prise deux heures plus tôt. En somme, il faut, pour que le texte soit répété, qu'il soit forcément *différent*, que le lecteur se lève pour que le fait de s'asseoir puisse se répéter. Concrètement, on peut invoquer comme nécessité, un contexte différent où se produit l'apparition de la citation, c'est-à-dire les essais critiques d'André Brochu et de François Ricard. C'est leur énonciation particulière qui différencie, d'une itération à l'autre, le même énoncé. Le second degré, celui de la critique agit, comme Diffère/ance, par rapport à ce Même qui demeure irrémédiablement littéraire, tout comme ce sont les noms propres de Brochu et Ricard, sigles institutionnels, qui différenciaient les interprétations identiques.

Paradoxe donc. La répétition des énoncés renverse leur identité dans la différence et leur différence dans l'identité. C'est bien en cela que le phénomène ne

se laisse justement pas assimiler en concept. Car, comme le remarque Paul Laurent Assoun : « le titre de l'essai kierkegaardien, *Le concept de répétition*, sonne comme une suprême ironie. Donner son concept à la répétition, c'est la faire entrer dans une logique qu'elle subvertit⁷³ ». Plus généralement, c'est par là que le phénomène sape les fondements du logos platonicien, qui l'aura écarté en le rabattant sous la coupe d'une *mimesis* comme la dégradation de l'authenticité en simulacre, de l'*eidōs* au *phantasma*. Mais ce qu'a montré Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, c'est que les phénomènes répétitifs se chargent de la négativité que nous évoquions plus haut dans la mesure où ils sont rabattus sur une identité qui les explique et les sature de leur sens. Affirmer « *cela se répète* », c'est clore l'échappée du discours, rattacher et subordonner la répétition au *cela*. Or Deleuze proposera de penser le phénomène sous l'égide de la différence – le « se répète » – qui affranchit la répétition du poids de l'identité et la rend libre et productive. Il s'agit là des deux faces d'un même phénomène qui nous donne temporairement à conclure que les textes critiques différenciés se portent garants de l'identité d'une littérature.

III.c.2 La répétition dans tous ses degrés

On a jusqu'ici considéré les reprises assez simples, répétitions de même niveau, celles des textes critiques s'effectuant côte à côte autour du texte premier.

⁷³ Paul Laurent Assoun, « Pour une histoire philosophique de la répétition », *Corps écrit*, n° 15, 1985, p. 75.

Mais le phénomène est contagieux, il transperce les objectivations, se dédouble dans les divers degrés de textualité, car, en essayant de l'intégrer à un niveau supérieur, la répétition contamine le discours qui la décrit et le force, lui aussi, à répéter. Comment dire que Belleau et Marcotte répètent ceci ou cela sans soi-même répéter ceci ou cela?

S'il est assez aisé de repérer les récurrences de premier degré, c'est avant tout parce que, suivant le mot d'Antoine Compagnon, elles *font signe* dans la citation littéraire. Cette figure réglée de l'écriture institutionnelle enserme l'identité du texte premier par un code typographique qui démarque parfaitement le même de l'autre. L'obligation de la référence, la déférence envers le texte cité – qui pousse sa sacralité jusqu'à l'absurde d'en reproduire les coquilles (le *sic*) – ainsi que l'interdit du plagiat procèdent d'un contrôle sur les opérations textuelles qui visent à conjurer l'effet vertigineux de la répétition en la ramenant sous la coupe du Même. Mais cela ne reste, au demeurant, qu'une forme idéologisée de la récursivité qui peut – comme c'est le cas chez Montaigne – devenir beaucoup plus libre, différenciatrice et productive : autocitation, citation sciemment apocryphe, latinisation du français et francisation du latin. Antoine Compagnon aura suffisamment montré ce que les formes modernes de la citation doivent à une immobilisation du texte, conséquence d'une spatialisation de l'écriture et de son corollaire, l'assignation dans le lieu fixe du livre.

Le danger était là, plus qu'ailleurs, parce que la citation est une redite qui se sait et s'assume. Ce qui, à tout prendre, ne va pas de soi : « rien ne permet de conclure, des choses répétées, à la répétition des choses, à la répétition elle-même

comme chose⁷⁴ ». C'est véritablement cette répétition « comme chose » qui signifie, plus que l'énoncé cité, qui reste toujours subordonné au contexte plus ou moins aléatoire de son apparition. Dès lors la répétitivité comme phénomène subversif est à son plus vif : la citation met en mouvement les énoncés, les transpose d'un système énonciatif à l'autre et efface les traces intermédiaires du déplacement. Pour Antoine Compagnon, par exemple, il y a toute une séduction dans le processus citationnel qui passe par la sollicitation, l'incitation et l'excitation. La citation certes compense une mémoire singulière défaillante, mais la pervertit du même geste en substituant à cette bibliothèque imaginaire (la mémoire conglomérée), la seule présence de l'énoncé. Nul besoin de relire *La bagarre* ou *Bonheur d'occasion*, l'essentiel en a été tiré. Il y a dans les « mains velues » et « bouche lippue » de Jules Lebeuf, dans le fait que « Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme », cette implication latente chez Belleau et Marcotte, chez Brochu et Ricard, que les expressions citées totalisent les romans. D'où l'analogie de la citation et de la mise en abyme qui font sauter les cadres fixes de la représentation.

*

Le premier degré de textualité procède déjà d'une répétition lorsqu'il surgit dans le discours second sous la forme citationnelle. Voilà qui est vu et assez facilement observable. Pourtant, il est d'autres reprises plus larges et à plus grande amplitude, donc moins apparentes parce que moins marquées. Le passage du premier

⁷⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main...*, op. cit., p. 50.

degré au second, commentaire et rhétorique, procède d'un tel déplacement dont on a déjà commencé à dévoiler le jeu du Même et de l'Autre en observant les fondements de la secondarité⁷⁵. L'idée heurte toujours l'esprit : que la critique se répète accidentellement passe encore, mais que la répétition soit érigée en système présente quelque chose d'affolant, comme une machine bourgeoise emportée par son propre mouvement.

De la citation au commentaire, le lien est cependant plus facile à constituer parce que ce dernier use largement et allègrement de celle-là. Mieux encore : « Citation et commentaire sont les deux faces d'un même phénomène; le commentaire, à l'égal du discours théologique [est] la généralisation de l'acte de citation⁷⁶ ». Il y a entre les deux formes une continuité si profonde qu'elle peut donner l'apparence que la dimension commentative du texte critique n'est autre qu'un simple appendice autour du texte premier, comme si la glose interlinéaire culbutait en un discours citationnel, ou vice versa. Mais la pratique commentative repose aussi sur ce substrat implicite qu'elle n'est autre qu'une répétition dégradée d'un texte premier. Dans *L'ordre du discours*, Michel Foucault rangeait le commentaire parmi les modalités de régulation interne au discours (avec les notions d'auteur et de catégorie disciplinaire) qui permettait justement de contraindre l'événementialité du texte premier.

⁷⁵ Voir *supra*, p. 49 à 60.

⁷⁶ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 162.

Mais d'autre part, le commentaire n'a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en œuvre, que de dire *enfin* ce qui était articulé silencieusement *là-bas*. Il doit selon un paradoxe qu'il déplace toujours mais auquel il n'échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit. Le moutonnement indéfini des commentaires est travaillé de l'intérieur par le rêve d'une répétition masquée : à son horizon, il n'y a peut-être rien d'autre que ce qui était à son point de départ, la simple récitation⁷⁷.

Le point fort de la remarque de Foucault, c'est encore le tiraillement entre l'*ici* et *là-bas*, entre la *première fois* et l'*enfin*, dans cette différence fondatrice. L'autonomie du texte littéraire et la dépendance critique font du commentaire un texte second nostalgique d'une primarité perdue. Si elle reste dans une relative homogénéité d'opacité et de non-systématicité avec son objet, la pratique commentative a impérativement besoin de cette dépendance pour se réclamer du statut d'un discours de savoir⁷⁸, ce qui empêche sa dévalorisation totale. Dans cet enjeu se joue la différence qui assure la « saine » répétition du texte premier. Cette saine conformité aux règles institutionnelles rétribue la « fidélité au texte » parce qu'on y reconnaît une différence jugulée au service de l'identification du texte. Cette dépendance différenciatrice reste vécue comme une perte, comme une sorte d'aliénation du texte second par rapport au texte premier. Il faut lire *dans le texte*, entend-on dire de partout, puisque la récurrence du commentaire différencié renforce la primauté de l'identité, de l'origine et du littéraire.

⁷⁷ Michel Foucault, *L'ordre...*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁸ Voir *supra*, p. 51.

Si le commentaire assumait sa dimension répétitive, l'écriture rhétorique vit avec le même phénomène une relation beaucoup plus dénégative et obsessionnelle, à la limite du fantasme. Puisqu'elle se refuse à l'opacité et se veut transparente, la rhétorique ne se répétera pas par le vif textuel comme le fait le commentaire. Voilà pourquoi la répétition rhétorique s'élabore en dehors d'elle-même, dans un avenir jamais tout à fait accompli, jamais tout à fait achevé. Michel Charles décrivait cette pratique comme « une propédeutique à l'élaboration d'autres discours⁷⁹ ». L'écriture rhétorique s'en remet aux autres discours pour réaliser cette répétition qu'elle ne fait que fomentier dans le secret de ses formules mathématiques. Elle est l'éclipse qui permet au texte de revenir en gardant son principe actif à travers la transparence de sa forme; le Même de la littérarité revient ainsi sous une forme à peine textualisée. Là aussi les identités et les différences fondent le mouvement sériel : « Tout se passe comme s'il nous donnait le réel à l'état brut, sans aucune trace d'interprétation » affirmait Gilles Marcotte de *La bagarre*. Le critique montre pourtant ce réel une fois : « mains énormes », deux fois : « yeux verdâtres, perçants, séparés par un nez très court à racine aplatie », trois fois : « front bosselé ». Le commentaire maîtrisait la répétition dans l'identité de l'origine. C'est l'identité du principe – l'identité du réel dans notre exemple – qui mate la répétition dans la veine rhétorique de l'écriture.

⁷⁹ Michel Charles, *L'arbre...*, *op. cit.*, p. 51.

*

Les écritures secondes répètent les écritures premières, qui elles-mêmes se répètent en citations au cœur des écritures secondes. Et, quand les écritures secondes vont répéter en chœur ces autres écritures secondes sous la forme des références à un savoir congloméré, c'est précisément ce qu'on a défini comme l'institutionnalisation. C'est l'écho qui bourdonne dans tout discours sur la littérature. Le troisième degré de textualité, que constitue cette mise en réseau des savoirs critiques, se construit en effet sur ces centres réputés stables et repérables. Répétition des cours, des corpus, du curriculum revisité d'année en année, mais altération aussi, si ce n'est que parce que tout change autour du texte : les étudiants passent, le professeur vieillit. Par contre, ce qui fait figure de savoir institutionnalisé revient forcément identique à lui-même à chacune de ses itérations et se transmet par la répétition. Il y aurait ainsi à décrire toute l'acquisition de l'*habitus* à l'intérieur de l'École comme le résultat d'une répétitivité formatrice. La réitération des affirmations critiques par les exercices scolaires, de la dissertation littéraire au commentaire composé, conserve avant tout la fonction d'orienter les redites autour de ce point focal inchangé et stable.

D'après André Brochu, « le véritable problème posé dans *Le libraire* n'est pas tant celui d'un monde sans âme, que celui d'un individu éminemment lucide qui en est venu peu à peu à un état de résignation totale au monde qui l'entoure. » Commentez⁸⁰.

La répétition institutionnelle est à ramener sous la coupe du Même. Elle n'a de valeur dans la consigne de cette dissertation que parce que l'affirmation est renvoyée à

⁸⁰ Pierre Boissonnault, Roger Fafard, Vital Gadbois, *La dissertation*, Belœil, La lignée, 1980, p. 92.

Brochu comme à son origine. La citation, littéraire ou théorique, on l'a vu, ne fonctionnait que si elle répondait aux critères de référencement précis que lui impose l'écriture institutionnelle. La personne du critique, ou plutôt son nom propre, comme point de convergence de toutes les opérations institutionnelles est aussi ce principe identificateur qui domestique toutes les différences engendrées par la répétition.

En affirmant que la répétition résonnait comme un écho dans l'étagement littéraire, critique et institutionnel des textes, on inversait à dessein la cause et l'effet. En vérité, la répétition coule comme ces fleuves dont le cours est tracé pour apporter l'eau aux grandes villes. Et si elle apparaît sous cette forme pulsée, c'est parce que chacun de ces niveaux textuels se présente comme une tentative toujours avortée d'immobiliser le discours dans un état réglé. La littérature, la critique, l'institution deviennent les gages du même texte, du même sens, de la même forme, du même savoir. Le sujet est lui aussi une stabilisation de ce foisonnement de la parole ou plutôt un effet de sa stabilisation, l'assignation du discours à une origine. À l'autre bout de la répétition, la différenciation, qui produit toujours de l'inédit, agit dès lors comme une force qui charrie le tout, arrache le texte à lui-même et l'entraîne dans le fondu du littéraire, du critique et de l'institutionnel.

III.c.3 Trois conséquences de la répétition

Une première conséquence de la répétition des textes se déploie dans une dimension historique et se perçoit dans les limites qu'elle impose à la prolifération du

sens. C'est ce qu'avait noté Michel Foucault dans *L'ordre du discours* : le phénomène conjurait l'effet du hasard en la déplaçant vers de nouvelles scansion.

La multiplicité ouverte, l'aléa sont transférés, par le principe du commentaire, de ce qui risquerait d'être dit, sur le nombre, la forme, le masque, la circonstance de la répétition. Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour⁸¹.

Autrement dit : dans l'écartèlement entre le Même et l'Autre, la permanence et la stabilité du Même se renforce continuellement de ce que l'Autre est libre, éphémère et nomade. D'un côté une énonciation critique toujours différente, toujours renouvelée, de l'autre un énoncé dont on met de moins en moins en doute l'authenticité. Ainsi toute la contingence des circonstances de cette première énonciation qui a fait écrire à Gabrielle Roy que « Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme... » et non « surveiller l'arrivée du garçon... » est dorénavant cristallisée dans le texte du roman. La possibilité d'évoquer un contraire relève d'une fantaisie à la Borges et ne saurait être envisagée que sur le mode ironique du contre-exemple. Imagine-t-on, par exemple, affirmer sérieusement que l'incipit de *Bonheur d'occasion* pourrait être modifié pour améliorer le roman ou escamoté, simplement parce qu'il ne participe pas assez à sa véritable signification? Seule son auteure, agissant comme principe originel du texte (l'identité d'une première itération), pourrait soutenir cela. Et encore! On observe que, dans le cas des multiples réécritures de *Menaud, maître-draveur*, le cycle des reprises critiques s'était engagé

⁸¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 28.

avant la révision du roman. Il s'est alors développé des forces identitaires qui disputent à l'auteur la légitimité des altérations⁸².

À force de répétition, le texte devient Texte et ce, à même les processus de sacralisation opérés par le commentaire et relevés par Michel Charles : « le texte est toujours marqué de sacralité (et la résurgence de la notion de texte dans notre espace culturel signifie d'abord et surtout cet avènement du sacré dans nos lettres)⁸³ ». Foucault, on l'a vu, va plus loin et rapproche cette récursivité commentative d'une forme de récitation beaucoup plus primitive. Il remarque, par ailleurs, que la pratique commentative s'applique aux textes religieux, juridiques, littéraires et scientifiques, en somme, à ces textes fondateurs de socialité et de discursivité⁸⁴. Qu'ils soient ouvertement religieux ou laïques n'est guère important. La répétition sacralise parce qu'elle vide peu à peu le discours premier de son caractère phénoménal et conjoncturel pour le distribuer dans les énonciations subséquentes. L'énoncé répété n'agit plus que comme signe de reconnaissance qui s'emplit des actes toujours renouvelés de l'itérativité. C'est en définitive le geste répétitif qui compte et qui s'incruste plus profondément dans un corps répétant et y laisse sa marque.

*

Cet effacement progressif de l'objet répété mérite d'être mis en rapport, dans une perspective psychanalytique cette fois, avec ce qui a été défini en regard de

⁸² Voir François Ricard, *L'art de Félix-Antoine Savard...*, *op. cit.*, p. 35-48.

⁸³ Michel Charles, *op. cit.*, p. 130.

⁸⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 804-809.

l'objet a, objet manquant et forcément toujours manqué par le discours critique. Cette absence à soi assurait la reconduite des processus tant interprétatifs que désirants et on y verrait pour peu le point de départ d'un phénomène d'éternel recommencement critique. Le manque absolu et l'infini mouvement du retour se confortant mutuellement de leur démesure respective. De façon analogue, l'automatisme de répétition a depuis longtemps été associé à l'émergence de contenus traumatiques dans la conscience. Cette observation clinique que la violence d'une émotion ou d'une perception entraîne le sujet dans les mêmes pistes aura été interprétée comme une *incitation* – au sens que lui donne Antoine Compagnon – à répéter. On décrit alors la répétition du texte littéraire parce que celui-ci rappelle un trauma, ou le reproduit par la violence du sentiment ou du choc esthétique. Cette hypothèse affective et expressive que les stylisticiens avaient attribuée à la répétition aura été interprétée par Freud sous le mode du symptôme. Le père de la psychanalyse a ainsi considéré que le sujet reproduisait les mêmes conduites, agréables ou désagréables, pour maîtriser une certaine douleur au niveau du *moi*. Cette compulsion obsessionnelle qui pousse le sujet à répéter ne peut pourtant pas se réduire au principe de plaisir et n'agit pas comme la recherche d'une tension toujours moins grande, érodée par les itérations successives. La relecture d'une œuvre ne nous délivre pas des images obsédantes qu'elle suscite. Et Freud doit pour rendre compte de ce problème introduire dans l'économie libidinale le concept de pulsion de mort, qui a trait à la jouissance – toute jouissance étant sur ce point mortifère.

Ce qui nécessite la répétition, c'est la jouissance, terme désigné en propre. C'est pour autant qu'il y a recherche de la jouissance en tant que répétition, que se produit ceci, qui est en jeu dans le franchissement freudien – ce qui nous intéresse en tant que répétition, et qui s'inscrit dans une dialectique de la jouissance, est proprement ce qui va contre la vie⁸⁵.

Le lien entre le trauma et l'*objet a* s'établit alors sur un autre plan. À l'instar du plus-de-jour, le trauma est un phénomène *perçu*, mais qui est resté dans l'ordre réel, auquel le sujet n'est pas parvenu à donner un sens, à intégrer dans l'ordre symbolique. Freud évoquera la barrière des couches corticales comme siège d'une résistance à la perception mnémonique, perception qui reste alors l'état vif, parce que jamais assimilée dans la conscience⁸⁶. Le corps, contre l'esprit, conserve l'excédent. Le trauma ne peut donc pas être ce qui est répété, puisqu'il n'est pas représentable, repérable, répétable. Il reste plutôt ce qui est *évit*é par la répétition. Celle-ci devient donc ce par quoi l'univers symbolique se refuse à assimiler ce qui est resté dans le Réel. Le lien entre la répétition et le trauma s'explique alors différemment. Lacan insiste sur la dimension proprement corporelle du phénomène, celle qui a trait au Réel du corps et qui s'oppose aux formes symboliques de la remémoration cathartique des premières cures freudiennes. Dans la répétition se joue d'abord l'acte de répéter, l'acte d'énoncer, ce *nouveau* dont parlait Foucault et que le discours psychanalytique relie au corps réel : « un acte, un vrai acte, a toujours une part de structure, de

⁸⁵ Jacques Lacan, *L'envers de la psychanalyse, Séminaire XVII*, Paris, Seuil, 1991, p. 51.

⁸⁶ Sigmund Freud, « Au delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1976, p. 31-36.

concerner un réel qui n'y est pas pris d'évidence⁸⁷ ». La sacralité revient chez Lacan comme une forme érotisée du langage (l'orgasme et la mystique se rejoignent d'ailleurs dans l'indicible de la jouissance). Le corps répétant surgit là où la parole vient à manquer.

*

La troisième conséquence relève d'un plan philosophique plus large et on ne peut évidemment, à ce point, contourner les travaux de Gilles Deleuze. Dans les trois perspectives, relevées par Paul-Laurent Assoun, qui circonscrivent la réflexion actuelle sur la répétition : néo-marxiste, néo-freudienne et néo-nietzschéenne, l'héritage de Deleuze occupe assurément la dernière et la plus importante part⁸⁸. Se fixant entre autres point de départ la contradiction de la répétition même et du répété, il analyse différence et répétition à partir de ce programme :

Il faut penser la répétition au pronominal, trouver le Soi de la répétition, la singularité dans ce qui se répète. Car il n'y a pas de répétition sans un répéteur, rien de répété sans âme répétitrice. Aussi bien, plutôt que le répété et le répéteur, l'objet et le sujet, nous devons distinguer deux formes de répétition. De toute manière la répétition est la différence sans concept⁸⁹.

Les deux formes de répétition dont parle Deleuze, on les aura très tôt reconnues dans la problématique critique comme celle qui s'amarre à une identité du littéraire et celle qui se déporte dans une différence de l'essai critique. Toutes deux demeurent concurrentes et s'entre-dévorent l'une l'autre. Certains postulats théoriques auront

⁸⁷ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Séminaire XI*, Paris, Seuil, 1975, p. 50.

⁸⁸ Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 86-87.

⁸⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 36.

tenté de résoudre ce problème qui transmue l'identité en différence et vice-versa par ce que Deleuze nomme « l'infini de la représentation ». L'identité du littéraire est toujours renvoyée plus en arrière et pourtant jamais atteinte⁹⁰. André Belleau résout par exemple la question du référent par le recours à une intertextualité précise, puis celle de l'intertextualité en la renvoyant au discours social, puits sans fond de toute parole. En somme la critique répète la littérature, mais le littéraire aurait lui aussi répété une parole séculaire, de sorte que la dénivellation du littéraire au critique est à peine marquée :

On entend encore dire dans notre milieu : " Nous, les poètes et les romanciers, nous travaillons avec la vie tandis que vous, pauvres essayistes, vous travaillez avec ce que nous faisons. " Mais ce qu'on oublie, c'est que les romanciers travaillent aussi avec ce qui a été dit et écrit avant eux, si bien qu'ils ne jouissent pas d'une sorte d'antériorité métaphysique ou de droit vis-à-vis de ce qu'on pourrait appeler la vie ou l'art ou la substance première de l'art⁹¹.

L'auteur de *Différence et répétition* nous met pourtant en garde contre cette tentation de repousser l'origine à une inaccessible source, et de ne pourtant pas cesser d'y revenir pour exorciser les phénomènes répétitifs : « rien n'a changé, la différence reste frappée de malédiction, on a seulement découvert des moyens plus subtils et plus sublimes de la faire expier ou de la soumettre⁹² ». Le texte critique qui renverrait la cause de son désir à une source sans fin, certes amenuise la différence entre le roman et l'essai. Mais ce que Belleau retire par exemple au romancier, il ne se

⁹⁰ C'est le mouvement reconnu chez Leibniz comme la différence infiniment minime entre chaque scansion et chez Hegel comme la différence infiniment grande entre le point de départ et le point d'arrivée. *Ibid.*, p. 337-341.

⁹¹ André Belleau, « Petite essayistique », *Surprendre...*, *op. cit.*, p. 85.

⁹² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 338.

l'accapare pas, il le laisse dans les limbes du « déjà dit », d'une énonciation originelle et perdue. Si on ne peut plus affirmer que c'est Yves Thériault qui fait d'*Agaguk* un roman québécois, pas plus qu'André Brochu par son commentaire, certains préféreront dire que cela fait partie d'une structurale et immémoriale identité québécoise de confronter ainsi l'individu au groupe. L'essai critique a certes repris ses droits à l'égard du roman, mais il s'est assujéti à pire encore : un référent dont le despotisme reste de toute éternité hors d'atteinte.

Gilles Deleuze propose plutôt de repenser ce type de répétition comme une production de pures différences qui ne seraient plus redevables à une identité première. Le roman de Thériault serait ainsi sacré « québécois » chaque fois que la critique l'affirme et « le roman québécois » rénové à chacune de ces itérations critiques. Opérant un renversement de la pensée platonicienne, c'est la répétition qui va, structurant par ses scansionnements le vaste champ disparate des discours et de cette différenciation naîtraient les identités. Autrement dit, dans ce discours social indistinct, ce sont ces métamorphoses successives des corps répétant qui se rallient et se relient autour de certains centres, identifiant ainsi les textes littéraires et critiques. Mais ces centres ne sont rien sans les gestes qui les désignent. Ce n'est pas exactement de la copie que naît l'original, mais de l'acte de copier. On aura sur ce point reconnu très tôt que le texte avait besoin d'un commentaire : « le texte, affirme Charles, n'existe pas avant qu'on y fasse retour, précisément, et ce qu'il faut considérer, c'est qu'il existe une solidarité fondamentale du texte et du commentaire

qui est première⁹³ ». On pourrait ajouter que le texte littéraire sera accouché par le texte critique en autant que celui-ci contienne la promesse muette – et il la contient toujours – d'un autre texte critique, et d'un autre, et d'un autre, pour que se perpétue la répétition.

Ce programme de Gilles Deleuze entrevu dans *Différence et répétition* se réalise plus positivement dans les deux volumes de *Capitalisme et schizophrénie*⁹⁴. Avec Félix Guattari, il propose alors une lecture des machines désirantes comme étant les articulations de ce mouvement qui traverse les énonciations particulières et s'emboutent les unes aux autres. Dans un tel contexte, c'est le corps non marqué, corps sans organe, analogon de ce corps réel lacanien, qui est parcouru par les flux déterritorialisés, par la libido socialisée de la littérature. La scansion répétitive joue à fond ce rôle déterritorialisant en ce qu'il déshabille le corps de ses significations symboliques pour le laisser nu dans ses actes de pur désir. Nous atteignons cependant ici les limites au-delà desquelles, le désir ne peut plus être décrit sans le recoder, sans immobiliser cet objet qui vit de son propre mouvement.

*

De la répétition des discours littéraires et critiques, il faut ainsi faire la part des choses. D'un côté les stations du texte qui sont autant d'objectivations, de coupures entre les degrés, façon de rediriger les pulsions sur des objets légitimés : la

⁹³ Michel Charles, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972 et Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

littérature, le savoir, le pouvoir, c'est-à-dire *ce* qui est répété. Ceux-ci ne sont pas pourtant de vaines constructions. Ils correspondent à un moment précis du discours où celui-ci s'érige et fonde les reconnaissances passées en promettant celles de l'avenir. De l'autre côté se tiennent les corps répétant, qui portent le désir, qui se le relayent, qui y impriment cette libido et cette énergie qui maintient le mouvement du discours contre l'inertie du *socius*. Entre l'un et l'autre, il existe pourtant une mutualité fondamentale. Le canon, c'est le désir bloqué dans l'institution; l'approche méthodologique, c'est le désir étranglé dans la critique professionnelle; la littérarité, c'est le désir immobilisé dans le texte littéraire. Mais sans cette résistance, le désir est perdu, sans ce flux désirant, la résistance s'effondre d'elle-même. La subjectivité du pouvoir, telle qu'on l'a jusqu'ici décrite, ne serait alors plus qu'un garrot identitaire qui retient, toujours partiellement bien sûr, la circulation désirante au point précis où le contrôle pourrait s'abandonner au roman. L'institution investit alors le nom propre d'un principe d'identité qui marque ce refus de la différence *par* le texte. Le sujet n'est jamais emporté dans le mouvement désirant puisqu'il se veut un Même tout au cours de l'essai critique. Mais il existe aussi des fuites qui commencent à fissurer le garrot de cette subjectivité.

IV. L'essai arraché au roman

Les derniers essais qu'il convient de décrire pour compléter l'examen de la période visée (1960-1980) ne peuvent plus être pensés avec pour seuls outils ceux qui ont permis de saisir ce sujet obsédé par la prise de conscience de son activité critique. Ce sujet du pouvoir a pourtant été un idéal critique dans un premier temps, de 1960 à 1972 environ. La quête d'une identité des textes et des discours conduisait les sujets à des célébrations toujours plus insistantes, mais toujours plus distancées de leur objet.

On a cependant vu dans *La littérature et le reste*, qui constitue une des formes les plus achevées de critique nouvelle, comment l'objet du désir se constituait à partir du texte second, comment la valeur de l'objet du discours y était forgée à travers un travail d'écriture critique. On a aussi vu comment cette valeur se perpétuait du passage d'une forme à l'autre et que l'assigner, la capitaliser dans une position discursive précise, c'est la forcer à s'éteindre. Un peu comme l'essai intimiste d'André Brochu, « Écrire sur *Parti pris* » confinait la subjectivité à un état d'extériorité, ne laissant dans le texte qu'une présence exsangue d'un *moi*. Il ne semble dès lors plus possible à la critique, de cette seconde période, de suivre ce fil paranoïaque.

Ce n'est pas seulement la perspective théorique par laquelle on aborde ici les discours critiques qui change. C'est le mode même de leur existence qui est bouleversé. Jusqu'à cette époque, que l'on situe tant bien que mal autour de 1972-1973, l'essai se trouvait dans un état second, texte second et second violon, par rapport au roman qui lui donnait la mesure. Or, ce renversement n'est pas que l'essai

**acquiert une primarité – il ne devient pas mondain – c'est qu'il transforme sa
secondarité en positivité, il en fait une valeur, un désir. Et, en ce sens, il s'arrache à la
tyrannie du roman.**

IV.a Dérives et ancrages dans *Gabrielle Roy* de François Ricard

Publiée en 1975, alors que l'œuvre de l'auteure manitobaine était encore en élaboration, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy* demeure même aujourd'hui un des ouvrages les plus achevés sur celle-ci. Ce livre se révèle à la fois traditionnel et novateur. Traditionnel, par les savoirs que le critique appelle en renfort : aucun emprunt à la nouvelle critique, de fortes références aux opinions de l'auteure, une filiation clairement commentative. Novateur, l'essai l'est parce qu'il dessine tout à coup dans la jeune institution québécoise une ouverture où la critique assume professionnellement une part d'écriture; comme si une critique mondaine, ou la part mondaine de la critique professionnelle, devenait motrice au lieu d'être une célébration statique. Cette ouverture se refermera évidemment au cours du texte critique, mais il importe surtout qu'elle aura laissé entrevoir la possibilité que l'essai devienne une répétition productive, une duplication de l'œuvre qui puisse s'engendrer comme valeur positive. La répétition s'y inscrit cependant sous une forme un peu voilée par une idée maîtresse donnée comme la figure ostentatoire de l'exil et du retour. Cela s'énonce par deux mouvements distincts et accomplis, mais la répétition est bien là, dans l'implicite de ce que formule le critique. Ainsi l'écrivain devient, selon François Ricard, celui qui s'extrait d'une socialité pour mieux la recréer à travers la fiction. Mais cette fiction sera à son tour fondatrice d'une socialité réelle. L'essayiste résume ainsi ce paradoxe : « L'écrivain ne serait-il pas, au fond, cet errant

qui rassemble les hommes?¹ » Mais là où la répétition prend consistance, c'est quand cette nouvelle socialité doit être de nouveau abandonnée pour que se recrée la fiction qui refondera le groupe, qui sera encore abandonné, et ainsi de suite. Rassembler pour quitter et quitter pour rassembler. Le *moutonnement* infini des individualités sublimant le groupe qui les ravale ensuite, reproduit ici un processus dynamique décrit par Foucault qui assure un décentrement constant du texte.

Le mouvement est donc lancé. Et le désir peut circuler à travers l'œuvre, sur les textes comme sur une surface où il ne s'ancre pas vraiment. En ce sens et dans un premier temps, Ricard *effleure*, ce qui doit être compris positivement, l'œuvre et dans un second temps il en approfondit les textes². C'est donc une œuvre qui est déterritorialisée et des textes qui sont reterritorialisés. Mais il est très facile de parler ici de déterritorialisation tellement le mot prend dans la biographie de la romancière un sens quasi littéral. Elle quitte le Manitoba pour l'errance, puis s'implante dans un espace québécois qu'elle occupe et où elle se constitue comme écrivain. Pour peu, on y reconnaîtrait le phénomène de réappropriation souvent constaté dans les cultures américaines, ou mieux romaines³. Plus particulièrement, l'essai de François Ricard participe à l'engendrement d'une littérature québécoise sur le déracinement de son identité canadienne-française.

¹ François Ricard, *Introduction à l'œuvre...*, *op. cit.*, p. 39.

² On doit par ailleurs insister sur cette distinction de *l'œuvre* et du *texte*, le dernier étant la dimension opératoire du discours critique et le premier sa dimension concrète qui le rattache à la personne de l'écrivain. Roland Barthes, article « Texte », *Encyclopædia Universalis*.

³ Voir Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, Paris, Gallimard, 1999, p. 120 *sq.*

L'amorce d'un déplacement se produit dès les premières pages de l'essai. Elle consiste à arracher l'œuvre de Gabrielle Roy à une identité première pour la laisser dans un espace vierge où la critique peut la travailler avec les coudées franches. Le procédé qui se met en branle aux premières phrases de l'essai peut apparaître en fait assez simple : évoquer l'étrangeté, l'altérité, la distance de la romancière, pour évidemment fonder la parole critique comme compensation de cet effacement : « Venue d'ailleurs jusqu'à nous, Gabrielle Roy semble garder autour d'elle le mystère et l'éloignement qui parent les étrangers⁴ ». L'étranger a d'ailleurs souvent fait figure d'une médiation introductrice dans la critique québécoise⁵. Seulement l'essayiste pousse dans *Gabrielle Roy* le procédé au-delà de la simple commodité, car cela devient tout un thème, celui de la dérive dans l'étrangeté, qui sera façonné au long de l'essai. Dès le départ donc, Gabrielle Roy manque à sa place dans le savoir critique québécois, comme membre d'une institution dont elle reste en retrait, et comme objet dans le discours. Comment alors décrire ce « mystère », ce « silence » et ce « secret », autrement qu'en y substituant la clarté, la parole et le dévoilement? L'essayiste insiste donc sur la façon dont cette absence devient pensable, là où elle cesse d'être absence. Ce qui se traduit par l'abondance de négations dans la présentation : « Nous n'avons pas » ; « ne nous appartenant pas » ; « on ne connaît que ». Ces négations répondent à tout un champ sémantique où sont thématisées et connotées positivement les diverses

⁴ François Ricard, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Voir Gilles Marcotte, « L'expérience du vertige dans le roman canadien-français », *Une littérature...*, *op. cit.*, p. 75-77 et André Brochu, « Menaud ou l'impossible fête », *L'instance...*, *op. cit.*, p. 248-249.

mutations de la périphérie, ce qui *fait bord* à ce trou et par lequel l'objet manquant au texte critique en vient à être nommable : les « lèvres et les yeux » dans la photographie de l'écrivain, la « marge » dans laquelle reste l'œuvre, les « frontières » hors desquelles l'auteure a été formée. Et nous pourrions encore relever toute une isotopie de tout ce qui encercle le « mystère » Gabrielle Roy sans pourtant le résoudre : l'horizon, le remous, le spectacle invisible⁶.

Le premier objet du désir, objet véritablement manquant, c'est ainsi la personne de l'auteure qui demanderait presque à être connue pour elle-même. Certes le critique se défendra tout au cours du livre d'établir des liens directs entre la biographie et le littéraire, entre la femme et l'œuvre. Il insistera pour souligner que les rapports et les coïncidences entre ces deux ordres sont symboliques et que c'est sous cet angle qu'il faut les comprendre et les approfondir. N'empêche que la première figure érotisée par l'essai, par l'insistance de l'essayiste à dire et, en même temps, ne pas dire, à montrer et à cacher, c'est véritablement la personne de l'auteure. Mais Gabrielle Roy ne garde pas longtemps le devant de cette scène. Un premier déplacement, analogue à celui de l'*objet a*, se produit quand, après avoir cerné, par la négative, la figure de l'auteure en termes géographiques, biographiques et quasi anatomiques, le critique lui substitue l'œuvre comme propre à combler son absence.

⁶ Là-dessus, on pourrait croire à une certaine influence (inconsciente) d'André Brochu qui avait aussi thématiquement ramené les figures du cercle à la féminité dans *Bonheur d'occasion*. André Brochu, « Thèmes et structures dans *Bonheur d'occasion* », *op. cit.*, p. 206-246.

« Moins l'écrivain se montre, et plus nous sollicite l'œuvre⁷ ». Avatar métonymique de l'objet désiré, l'œuvre colmate cette fuite par où l'écrivaine n'était que négation.

Cette œuvre, c'est d'abord et bien sûr *Bonheur d'occasion*, magnifiée comme étape « cruciale » dans l'histoire de notre roman, « révélation » qui inaugurerait « la période contemporaine ». Mais là encore, le critique insiste dès le départ sur « l'aspect marginal de cette œuvre au sein de la littérature québécoise⁸ ». Le roman n'est pas assimilable à ce qui s'était écrit jusqu'alors; il garde en lui ce potentiel subversif du seul fait de cette différence. Le roman recrée ainsi, dans la strate textuelle qui lui est propre, la radicale altérité de l'écrivaine. Le problème se pose de nouveau : nommer l'étrangeté, c'est la contraindre à disparaître, ce que l'essayiste se garde bien de faire. On constate en effet assez tôt que Ricard s'occupera dans ce premier chapitre à décrire ce que *Bonheur d'occasion* venait bouleverser en terme de convention⁹ plutôt que d'exposer le roman comme une véritable positivité. Référant à des œuvres marquantes (*Maria Chapdelaine* et *Les demi-civilisés*) et aux autorités instituées (Camille Roy ou Louis Dantin), le critique reproduit ce mouvement qu'il esquissait à propos de la personne de l'auteur. C'est-à-dire qu'il frôle sciemment l'objet véritable de son discours en évoquant tout ce qui le limite thématiquement, structurellement, historiquement. Ricard affirme surtout précisément ce que *n'est pas* le roman. Ce qu'il *est* reste par contre beaucoup plus vague et général :

⁷ François Ricard, *op. cit.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*

⁹ À savoir : « le stérile dilemme du régionalisme et de l'exotisme », *ibid.*, p. 18.

Un regard franc, direct, qui cherche l'être et le trouve d'emblée, au lieu de se perdre dans ce qu'on appelait la « réalité nationale » et qui n'était en fait que conventions et chimères inventées pour la sauvegarde de divinités défuntes. On admira *Bonheur d'occasion* comme une révélation. Les usines y remplaçaient les champs, Florentine ne parlait plus comme Chloé et la ville recevait enfin sa poésie¹⁰.

Mais à force d'être commenté, le roman finit par perdre cette dimension inassimilable, son altérité est domptée et renvoyée à une identité stable : « Très différent au départ des œuvres qui l'avaient précédé, ce premier roman finit cependant par être parfaitement intégré dans l'histoire du roman québécois¹¹ ». Ricard nous dit que ce roman insondable a été colmaté par tous ces discours critiques qui l'ont sur-déterminé et saturé de sens, de sorte que son étrangeté est maintenant pleinement récupérée dans un discours institutionnel qui s'en nourrit. L'essayiste avait d'ailleurs esquissé les marques de cette unanimité : représentation des mœurs urbaines, justesse de l'évocation dégagee de toute arrière-pensée. Tout a-t-il été dit à propos de *Bonheur d'occasion*?

C'est alors que l'objet manquant migre de nouveau, dans un degré supérieur : celui de l'institution. François Ricard évoque cette critique carencée où ressurgit, intraitable, l'enclave innommée que sont les romans subséquents de Gabrielle Roy. Le problème se recrée maintenant avec un « auditoire et une critique de plus en plus distraits¹² » qui ne peuvent intégrer le reste de l'œuvre et cantonnent l'écrivaine dans son premier roman. Le réseau des savoirs institutionnels recrée alors cette zone

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² *Ibid.*, p. 20.

sombre au cœur de sa structure où après avoir emprunté *Bonheur d'occasion* comme tournant de l'histoire littéraire, elle escamote ce qui dans l'œuvre succède directement à ce roman : « on est loin d'avoir parfaitement assimilé cet écrivain, et qu'une part de mystère continue toujours de le voiler quelque peu¹³ ». Ce qui devient désirable dès lors, c'est l'objet du savoir et métonymiquement l'objet du pouvoir que confère la possibilité de parler des romans là où tous les critiques sont condamnés au silence. Mais qui maintient la critique toujours hors d'équilibre, si ce n'est que l'auteure elle-même? Et Ricard note que la romancière échappe une fois de plus à l'institution : « voilà que Gabrielle Roy, comme pour ruiner exprès ces explications, donne alors *La montagne secrète*, qui ne rentre absolument pas dans les cadres inventés par cette critique¹⁴ ». Ce serait enfin cette personnalité, un peu capricieuse, de l'écrivaine qu'il faudrait saisir pour combler ce manque à dire du discours institutionnel.

Tout le mouvement du premier chapitre consiste à retourner l'absence du discours vers son point de départ et à engager, par ce fait, l'aventure du désir dans une circularité sans issue immédiate. L'essayiste fait comprendre, à travers ces déplacements, que ce n'est pas tant un défaut du savoir critique qui motive le fait de s'attarder à l'œuvre de la romancière, mais une problématique qui se redessine perpétuellement autant dans les romans, dans les textes critiques, que chez la personne même de l'auteure. Le manque traverse en somme toutes les tentatives d'objectivation et se faufile dans l'essai.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴ *Ibid.*

*

La figure de l'écrivain était une étape importante du circuit critique par lequel l'essai bouclait la recherche d'un objet à saisir et retournait la fugue du désir sur lui-même. Les deux chapitres qui suivent l'introduction vont explorer plus avant cet échange entre la vie et l'œuvre, échange qui demande précisément une médiation circulaire du critique et du savoir. Le même trajet (écrivaine, œuvre, savoir critique, retour de l'œuvre) se perpétue ici. Le départ réel du Manitoba est, par exemple, reproduit en fiction par Christine dans *Rue Deschambault*, qui est revisité à l'aide d'une critique psychanalytique par Gérard Bessette sous le modèle du meurtre et du rachat de la mère. Mais tout cela reste « limité par une méconnaissance de la spécificité littéraire du texte¹⁵ » affirme Ricard. Encore et toujours, le texte inépuisé revient béer au cœur de la problématique.

Le deuxième chapitre intitulé « Les voies de l'écriture » débute ainsi dans la pure événementialité : Gabrielle Roy quitte l'Ouest pour l'Europe. Ce constat sera d'ailleurs répété plusieurs fois comme une scansion qui use de toutes les formes syntaxiques et synonymiques¹⁶ pour se métamorphoser. Geste fondateur pour Ricard, ce départ reste moins un événement biographique qu'un acte symbolique qui commande une interprétation plus littéraire qu'existentielle. Cet acte, il le lie intrinsèquement à un autre : celui de l'écriture, qui reconstruit fictionnellement la

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶ *Ibid.* : « elle quitte son Manitoba natal » (p. 26); « ce Manitoba que Gabrielle Roy laisse derrière elle » (p. 26); « quittant le Manitoba, Gabrielle Roy » (p. 31) « Gabrielle Roy quitte le Manitoba » (p. 33)

solidarité abandonnée dans le réel. Dès lors, le chapitre, et par contrecoup tout l'essai, se déploie à travers un parallélisme où le mouvement de l'abandon du réel est complémentaire de celui d'une conquête du sens. L'événement biographique singulier (le départ) communique ici avec le sens global de l'œuvre, de l'écriture, comme les deux faces d'une même médaille.

Le chapitre intitulé « Les années de journalisme » est résolument plus biographique – même bibliographique. Le critique y fait succéder les voyages et les écrits de Gabrielle Roy, qui sont constitués à l'époque de courts reportages et de quelques nouvelles légèrement plus substantielles. Cette alternance épouse alors l'intention de l'essayiste de montrer comment l'existence singulière se transmue en littérature à travers l'acte très concret de l'écriture. Pour ce faire, Ricard insistera sur le dénuement matériel de l'auteure, tout en gardant le manque qui fait communiquer la vie réelle et l'œuvre :

Elle sera comme ces jeunes gens de Balzac qui ont quitté leur province et fomentent dans l'obscurité de la grande ville leur fortune future. Elle appartiendra à la curieuse confrérie des chambreurs, étudiants, musiciens, rapins, écrivains à la pige, aussi pauvres les uns que les autres, aussi solitaires, mais tous également assurés de leur gloire prochaine¹⁷.

Il caractérisera aussi cette écriture par les termes très matérialisés du travail, du voyage pénible, de la recherche exigeante, bref tout ce qui concrétise l'acte d'écrire et l'inscrit dans une durée où il se confond avec la biographie. C'est d'ailleurs souvent sous la forme d'un renoncement au monde et à la socialité que l'acte d'écrire sera

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

présenté, renoncement qui contient la promesse d'une renaissance, d'une réintégration à la société sous le titre d'écrivain.

Cette insistance à décrire concrètement les aspects matériels investis pour la réalisation du roman confère au discours second une autonomie au sens où, comme dans une veine rhétorique, l'essayiste n'est plus en aval du texte littéraire pour en recueillir le sens. Au contraire, il l'instrumentalise pour exposer un propos qui pourrait se transmettre indépendamment. C'est presque fortuitement que les passages des romans viennent illustrer le texte de l'essayiste, qui traite davantage d'une théorie générale de l'écriture que d'une esthétique propre à Gabrielle Roy. Ricard conserve en revanche une certaine opacité dans l'écriture qui le rapproche de la tradition commentative. Parlant de la fonction de l'écrivain, il s'exprime dans ces termes imagés et lourds de connotations :

Il [l'écrivain] se retrouve en pleine solitude, loin des hommes et du réel, dans une sorte d'anti-univers aussi incertain et par conséquent aussi périlleux que la mort. Le langage, par lequel on cherche normalement à décrire ce qui est, il le débauche, l'entraîne avec lui dans son errance et entreprend de lui faire nommer ce qui n'est pas. Essentiellement, l'écriture est une activité d'étranger¹⁸.

Évoquant le même référent que l'œuvre de Gabrielle Roy, le critique se trouve légitimé dans son opacité. Évoquant l'esthétique formelle de l'écrivaine, le critique justifie son autonomie. Or l'essayiste joue habilement sur les deux tableaux où il mêle à bon escient personnages et personnes réelles et fictives : Christine, la mère et le vagabond. Cela confère au discours une position équivoque entre un premier degré et

¹⁸ *Ibid.*, p. 30-31.

un second, position qui n'en intègre pas un troisième parce que jamais vraiment stabilisée. Pas d'institutionnalisation commentative ici parce que du côté du contenu, rien ne servirait de faire référence à l'autorité de Ricard pour soutenir des éléments bio-bibliographiques assez primaires comme les voyages ou la publication de nouvelles. Même du côté de la forme, une certaine opacité de l'essai empêche la constitution des considérations esthétiques générales en un modèle transmissible. Parce qu'insérées dans ce contexte limité d'une monographie de Gabrielle Roy, ces remarques sur l'écriture ne font pas figure d'éléments de poétique. L'écriture de François Ricard apparaît dans ces trois premiers chapitres comme une pure dépense qui n'est en rien capitalisable dans un réseau de savoirs et de pouvoirs sur le texte.

Si dans un premier temps il y a dissolution de la vie dans l'écriture de l'essai, l'œuvre de Gabrielle Roy procède aussi, toujours selon François Ricard, de ce but qui reste sous-jacent à tout l'essai : *refaire ce qui a été quitté*. Dans les trois premiers chapitres, le critique traitait d'une œuvre, d'une esthétique, d'une écriture de façon très déliée, d'une façon qui avait peu affaire aux textes, mais plutôt à une intelligence supérieure de l'ensemble. À partir du quatrième chapitre, Ricard abandonne les considérations générales et aborde plus directement les romans de Gabrielle Roy.

C'est précisément à partir de cet endroit que le désir, qui était jusque-là l'énergie libre de l'essai qui courait sur la surface de l'œuvre, prend racine plus concrètement dans les textes de la romancière. Le critique amorce alors une reterritorialisation de son objet et cela se constate d'emblée quand il cherchera à catégoriser chacun des romans dans l'un ou l'autre mouvement : *exil ou retour*. Cette

disjonction exclusive empêche alors le désir de se relancer dans le mouvement inverse. Le critique réaffirme que l'ensemble de la production romanesque se divise ainsi en deux cycles. Dans le premier domine l'exil, dans le second le retour, avec, à l'intérieur même de ces cycles, un roman en contrepoint qui coupe la période de l'exil d'un retour et le retour d'un exil. *La petite poule d'eau* et *La montagne secrète* détonnent dans leur série respective, mais s'intègrent mathématiquement au mouvement général de l'alternance. Chacun des textes offre ainsi un arrêt sur l'image, une immobilisation de l'écriture de la romancière dans une forme stationnaire et achevée. C'est avec cet esprit de consécration que le critique aborde les romans, expliquant leur sens profond et montrant que leur composition formelle répond à une architecture précise, comme si le tout était la manifestation d'une perfection symétrique et régulière : « *Bonheur d'occasion* est un livre fortement charpenté, dont l'architecture interne est solide et équilibrée¹⁹ ».

Les trois derniers chapitres se déploieront donc dans cette posture commentative non équivoque. C'est toujours le sens de l'œuvre qui prime ici, non pas l'écriture ou l'expérience existentielle de l'auteur. Le critique aborde chacun des textes assez méthodiquement, sans toutefois utiliser une grille d'analyse commune, et reprend leur séquence historique. Cette succession se veut encouragée par les liens d'alternance et de compensation qui les unissent chacun autour de la figure fondatrice de l'exil et du retour. Le critique recrée des correspondances dans l'éparpillement de

¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

l'œuvre, mais les représentations qu'immobilise ainsi François Ricard dans l'œuvre de Gabrielle Roy : guerre, nostalgie, rachat, exil sont à ce point liées entre elles qu'on ne peut en extraire une partie sans que ne suive une autre série. Le *rachat* s'éclaire de la *nostalgie*, qui se rattache au *déracinement*, et ainsi de suite. Le critique resserre les articulations et à motiver ainsi les enchaînements, il colmate toutes les brèches où pourrait fuir quelque investissement libidinal. Il n'y a plus cet espace entre les romans pour insérer un vide mobilisateur.

Ce à quoi procède François Ricard dans ce deuxième temps du recueil, c'est donc à un *travail* sur l'œuvre de Gabrielle Roy pour en tirer *du texte*²⁰. Du texte au sens où ce dernier n'existe que par, et pour, sa relation commentative. *Faire du texte* est ici un travail de construction et d'édification d'une identité stable qui pourra perdurer dans l'histoire : « Un texte est par excellence un patrimoine, nous dit Michel Charles. Support du commentaire, deux traits le caractérisent : sa malléabilité, sa fixité²¹ ». Et, visiblement, c'est cette fixité des romans de Gabrielle Roy qui assurera à François Ricard son capital symbolique sur le texte.

*

On remarquait de façon générale que, dans les deux premiers chapitres, les concepts employés par le critique étaient volatiles. Il empruntait ainsi à la romancière

²⁰ Le partitif (*du texte*) est suggéré dans Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 147. On pourrait ajouter que le concept s'intègre bien au Québec à la longue tradition partitive qui signifie une *singularisation de l'indifférencié* : les Chapdelaine faisaient de la terre, les prisonniers font du temps, les anglicismes font du sens, etc.

²¹ Michel Charles, *L'arbre...., op. cit.*, p. 91.

la métaphore de l'île et de l'océan pour décrire Saint-Boniface et la plaine. Cette métaphore, il la filait ensuite à son propre compte : « celui qui part se coupe-t-il de la rassurante réalité et choisit-il la " dérive " solitaire²² ». De métaphore biographique, l'océan et l'île devenaient un moteur critique dans l'explication de l'œuvre. Cela n'est pas sans rappeler l'opération inverse où François Ricard empruntera aux romans de Milan Kundera, à la poétique aristotélicienne et à Anna Arendt les concepts littéraires de « lyrisme », de « chœur », de « monde » pour développer dans un champ sociologique le thème d'une *génération lyrique*²³. Ce mot *emprunt* est par contre biaisé parce qu'il suppose une quelconque forme de propriété intellectuelle, qui serait ce lieu où l'idée se retrouve identique à elle-même et rejoint la sacralité de son origine. Or quand ces idées se trouvent profondément liées aux mots qui les expriment, quand elles s'opacifient dans une textualité forte, les notions de propriété et d'origines se brouillent dans la mesure où l'on passe du paragraphe à la phrase et de la phrase aux mots. Le pouvoir et la dette institutionnelle ne peuvent se perpétuer dans une écriture désirante qui travaille dans le détail des énoncés friables. Ce qu'on pourrait qualifier de *stylistique de la déterritorialisation critique* participe à une esthétique plus générale de l'essai. Elle n'y est certes qu'un aspect, mais elle agit concurremment à des procédés plus globaux pour donner la pleine mesure d'une écriture critique.

²² François Ricard, *op. cit.*, p. 29-30.

²³ François Ricard, *La génération lyrique, op. cit.*

Dans le cas qui nous intéresse, le style de François Ricard se traduit en partie par une syntaxe particulière, une syntaxe que peut facilement reconnaître un critique tiers quand vient le temps de citer cette *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*. L'essai s'offre gratuitement, dans ces deux premiers chapitres, à cette répétition déterritorialisante portée par un désir encore indompté. Le texte second en appelle un troisième (celui de l'autre critique) et le laisse libre de puiser à même ce fond d'énoncés sur lesquels aucun titre de propriété n'a véritablement encore été marquée. On peut, par exemple, facilement répéter et citer François Ricard de façon très partialisée dans un énoncé comme celui-ci :

Dans tous ses textes sur le Manitoba, Gabrielle Roy souligne cette présence ensorcelante de l'espace, que traduisaient entre autres l'horizon interminable de la plaine, la hauteur infinie du ciel qui donnait le goût du départ, ou encore ces étranges mouettes dont le vol silencieux autour du clocher de la cathédrale transmettait à l'enfant, " avec le sentiment du large, une angoisse des îles " ; car, ajoute la romancière – et cette image résume à merveille toute cette atmosphère –, " nous étions bien aussi comme dans une île, nous de Saint-Boniface, seuls dans l'océan de la plaine et de toutes parts entourés d'inconnu²⁴ ".

Le texte critique entretient donc avec ses degrés supérieurs la possibilité d'un déplacement, d'une circulation interdiscursive. Cela perpétue la mobilité du désir amorcée dans l'introduction. Par exemple, un troisième critique peut affirmer que « Gabrielle Roy souligne cette présence ensorcelante de l'espace » ou qu'il retrouve dans ses romans « la hauteur infinie du ciel qui donnait le goût du départ » et que « cette image résume à merveille toute l'atmosphère insulaire ». On voit bien que les

²⁴ François Ricard, *Introduction...op. cit.*, p. 28.

guillemets se révèlent dérisoires à retenir le flux du discours qui passe d'une énonciation à l'autre. De façon analogue, on ne peut reconnaître à Ricard une quelconque paternité pour la « hauteur infinie du ciel » ou « le vol silencieux qui transmet l'angoisse des îles ». Ces expressions restent à vif dans tout autre essai construit à partir de celui de Ricard. Et même si on retournerait les mots à leur auteur, l'échange du capital symbolique, cette dette qui va d'un essai à l'autre par la référence au savoir est aussitôt détournée vers l'œuvre de Gabrielle Roy. Cette forme d'écriture, infiniment sécable, rend presque impossible tout type de capitalisation symbolique par le sujet critique. En somme, plus le savoir se caractérise dans les énoncés brefs, plus le pouvoir discursif de se poser comme maître de ce savoir se dilue dans tous les degrés de textualité.

Ce n'est pas un hasard si cette relation s'ouvre vers un tiers texte. Le texte second (citant) entretient avec le premier (cité) un contact analogue. Dans cette première partie, les énonciations s'entremêlent constamment de sorte qu'il est particulièrement difficile de dire où s'arrête le texte du critique et où commence celui de la romancière. On dirait que l'essayiste abandonne la propriété de son écriture, en laissant l'objet du discours dans un entre-deux équivoque :

Comme le colon qui, remarque Gabrielle Roy, travaille à *refaire ce qui a été quitté*, ou ces Doukhobors qui, loin de leur pays, en recherchent encore avidement les paysages, l'écrivain éprouve dans son exil la nostalgie du réel déserté et se met à vouloir le recomposer²⁵.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

Dans cet exemple, la comparaison est de François Ricard, la remarque de Gabrielle Roy. L'affirmation à propos du travail est redevable à François Ricard, mais son expression à Gabrielle Roy, l'action des Doukhobors relevée par Gabrielle Roy, mais l'adverbe (avidement) assumé par François Ricard. Encore que tout cela ne soit pas très délimité et participe à une certaine fugue de l'objet du discours qui se faufile dans les degrés de textualité. Il faut encore ajouter que le mot de Gabrielle Roy, *refaire ce qui a été quitté*, aura été le titre d'un essai du critique publié indépendamment de l'ouvrage dans la revue *Liberté* et le terme se charge d'une connotation de troisième degré. Rien n'est encore très circonscrit, rien ne peut distinguer le désir du texte tant du savoir que du pouvoir.

Le style citationnel (avec l'aval et l'amont) employé par Ricard dans cette première partie représente un glissement dans ce qu'Antoine Compagnon nomme la *possession* et qu'il oppose à la *propriété* du langage. Mais posséder un discours, c'est aussi en être possédé et dépossédé par une répétition déterritorialisante :

La *vox*, c'est la possession démoniaque, perte de son identité et dessaisissement de soi, *mania* ou *furor*, folie ou égarement, dès lors qu'elle ne dépend plus d'un enthousiasme sacré ni d'une inspiration divine²⁶.

*

Si dans la première partie de l'essai, l'écriture critique se laissait dissoudre par une syntaxe déterritorialisante, c'est tout le contraire que l'on constate lorsque Ricard en vient à aborder les textes en tant que tels à partir du quatrième chapitre. Les

²⁶ Antoine Compagnon, *La seconde main...*, op. cit., p. 353.

énoncés les plus porteurs de sens, ceux qui tendent à nommer précisément la littéarité des romans, tout d'un coup ne se présentent plus comme immédiatement transmissibles d'un texte critique à un autre. Il devient conséquemment très difficile de les extraire de leur contexte sans que n'apparaisse un segment excentré qui signalerait une rupture, une radicale hétérogénéité. C'est le style ici qui ancre les énoncés dans un texte comme dans un territoire à défendre contre une dépossession éventuelle.

L'idée-maîtresse de *Bonheur d'occasion* serait / en effet, / d'après Gabrielle Roy, / l'ébranlement et l'espoir / que provoque chez ces êtres, / à qui toute autre possibilité de délivrance a été retirée, / l'excès même de leur asservissement : le salut dans la guerre²⁷.

Par exemple, cette phrase ne peut plus être transposée qu'intégralement. Ses éléments plus discrets, mots, syntagmes, propositions, perdent leur potentiel évocateur d'être transplantés ailleurs : « l'ébranlement et l'espoir » de *Bonheur d'occasion*; « toute autre possibilité de délivrance a été retirée » à Azarius ou à Emmanuel!

D'autres particularités stylistiques du texte découragent aussi cette forme de déterritorialisation des énoncés plus courts : les grands écarts entre le prédicat et le thème sont souvent marqués de reprises anaphoriques qui le rendent difficilement exportables : « Mais c'est aussi par là que *Bonheur d'occasion* a une portée historique et politique²⁸ ». « *Bonheur d'occasion* a une portée historique et politique par [...] ». De même, les propositions incisives soulignant une énonciation hétérogène rendent

²⁷ François Ricard, *op. cit.*, p. 60-61.

²⁸ *Ibid.*, p. 61. Nous soulignons.

l'affirmation du critique sans valeur ajoutée : « Le thème majeur de ce roman, comme l'ont souligné nombre de critiques, est celui de l'emprisonnement²⁹ ». Il ne s'agit pourtant pas de procédés syntaxiques qu'on pourrait cataloguer sous les rubriques des « formes ancrées » et des « formes libres ». Il semble plutôt exister une intelligence de l'écriture critique qui fait qu'un même style discontinu, entrecoupé par les divers éléments syntaxiques, ne parvient tout à coup plus à s'arracher à son contexte :

C'est du reste un des grands mérites de *Bonheur d'occasion* – et sans doute une des raisons de son succès international – que cette portée universelle / qu'a su lui donner Gabrielle Roy / qui, / tout en particularisant à l'extrême l'action, / le décor et les personnages de son roman, / réussit malgré cela – ou à cause de cela – à en faire une œuvre que sa profondeur rend accessible et profitable aux lecteurs de toutes les nations³⁰.

La reterritorialisation se manifeste dans cet instinct de l'écriture d'éviter le morcellement en liant les représentations entre elles. Et François Ricard pose de la même façon sa relation aux textes de Gabrielle Roy : les citations tirées, par exemple, de *Bonheur d'occasion* ou de *La petite poule d'eau*, sont très peu présentes. Quand elles le sont, pas d'équivoque possible sur le sens de ce qui est cité : la reprise est large et ample pour bien signifier le contexte où elle apparaît. C'est bien Gabrielle Roy qui énonce et, de son côté, l'essayiste tranche par une écriture commentative qui a pour conséquence de cloisonner texte premier et texte second dans une exclusion mutuelle³¹. Toute répétition des énoncés est d'avance contenue dans le cercle du

²⁹ *Ibid.*, p. 60.

³⁰ *Ibid.*, p. 68.

³¹ Un contre-exemple pourra peut-être illustrer la différence de style employé par le critique : « comme si le train qui quitte Saint-Henri à la fin de *Bonheur d'occasion* menait tout droit à Rorketon, d'où l'on s'enfonce vers Portage-des-Prés, qui est *au fin fond du bout du monde*, puis encore plus loin, hors du

Même. Le peu de citations dans ces trois derniers chapitres de type commentatif engage aussi à une paraphrase qui marque clairement la propriété de son énonciation :

Les expériences de " Petite misère " ou de " Ma coqueluche " illustrent la solitude et l'abandon du monde, sources de merveilles mais aussi d'une angoisse que l'enfant éprouve confusément et qui la pousse finalement à redescendre de son grenier, à réintégrer ce qu'elle a ainsi déserté. L'attention qu'elle porte alors aux membres de sa famille, à sa tante, à ses voisins, et qui la protège contre la perte totale du monde et de soi-même (dramatisée dans l'histoire d'Alicia), est rendue plus compatissante et plus fervente par la connaissance qu'ont procurée à Christine ses premières découvertes.³²

Seuls *Alexandre Chenevert* et *La route d'Altamont* échappent à cette affirmation et sont plus largement cités dans l'essai. Mais là encore, la marque commentative, qui est du reste soulignée à gros traits, retire toute équivoque sur les énonciations respectives de l'auteure et du critique :

*Cette ineffable absence de toute vie, cette solitude et ce détachement complets, où tout le passé s'abolit, représentent la délivrance d'Alexandre Chenevert, mot qu'on pourrait prendre ici dans le sens de libération, puisque le personnage meurt à ce qu'il a été*³³.

Les textes de Gabrielle Roy deviennent dans l'écriture de François Ricard des objets autonomes pour lesquels le désir est un élan univoque dont les points de départ et d'arrivée sont clairement définis. L'essai, à l'image de son objet, devient lui aussi d'une certaine façon *insécable*. C'est là une volonté nette d'offrir un cran d'arrêt au mouvement perpétuel qui s'amorcerait par la répétition et c'est l'affermissement d'un cadre solide au texte.

monde en quelque sorte ». *Ibid.*, p. 73. Cette interpénétration est de plus en plus exclue à mesure que l'essai progresse.

³² *Ibid.*, p. 114.

³³ *Ibid.*, p. 93.

Il ne s'agit pas là d'une simple coïncidence, déterminée par des caractéristiques de l'écriture romanesque. Les références aux ouvrages critiques, à l'institution, se font de même le plus souvent grâce au *confer*, simple renvoi qui insiste sur le nom propre, sur l'*auctoritas*, plus que sur le texte. Celui-ci demeure pour ainsi dire paraphrasé dans l'essai et François Ricard endosse souvent le texte critique d'autrui en ses propres termes en les renvoyant de façon élogieuse à son auteur :

On dirait, pour reprendre les termes employés par André Brochu dans sa belle analyse de *Bonheur d'occasion*, que le voyageur ou l'émigrant, chez Gabrielle Roy, est comme une droite qui franchit le cercle des solidarités immédiates et se lance dans l'espace extérieur³⁴.

Isolément, tous ces procédés peuvent sembler infimes, mais, replacés dans une écriture qui marque la propriété du discours par des signes toujours constants, ils travaillent à assurer toujours plus de fixité dans le texte. François Ricard qui misait sur une relation de paraphrase avec l'amont de son essai, les romans de Gabrielle Roy et leur commentaire immédiat, reconduit cette relation en aval de l'essai. Le texte de Ricard devient difficilement citable sans le lourd support de l'appareil scolaire, qui souligne l'hétérogénéité de sa présence ailleurs qu'en lui-même.

On pourrait simplement dire que François Ricard désire par là se faire comprendre clairement, qu'il évite d'être cité mal à propos. Pour ce faire, il produit un discours critique qui ne se laisse pas interpréter librement, un texte second qui tente par ces divers moyens d'étendre son contrôle au-delà de ses limites immédiates.

³⁴ François Ricard, « Refaire ce qui a été quitté », dans *La littérature contre elle-même*, op. cit., p. 116.

Et cela lui réussit sans aucun doute, car il se crée, imperceptiblement mais sûrement, un mimétisme entre le texte critiqué et le texte critiquant. Entre la façon de citer et la façon de s'offrir à la citation. Cela n'est autre qu'une même attitude devant cette répétition inhérente à l'écriture critique. L'essayiste qui s'y était d'abord laissé aller, tente ensuite d'implanter les textes, celui de Gabrielle Roy et le sien, dans l'ordre des identités qui résistent à l'outrage des interprétations illégitimes. La question du style dans l'essai critique doit en somme être abordée avec ce qui fait la particularité du genre : celui-ci cite, celui-ci est promis à la citation. Que l'écriture soit commentative, interprétative et particularisante ou qu'elle suive la pente rhétorique, formaliste et généralisante, elle garde comme spécificité d'être en relation avec un texte autre. C'est la porosité des énonciations qui signale véritablement le désir.

*

La figure subjective de François Ricard commence à se dessiner dans ce long cours du désir qui arrache Gabrielle Roy et son œuvre à un espace identitaire initial. Toute critique professionnelle doit sur ce point outrepasser le roman. Mais dans le cas qui nous intéresse, le critique dissout les textes dans le grand mouvement de l'essai, il le fait par le morcellement des romans, des énoncés, des phrases en injectant du vide, de l'indicible, en projetant un désir sur les objets partialisés de l'œuvre. Les objets du discours rendus friables passent ainsi dans la critique, jusqu'au lecteur, puis dans l'institution et retournent au roman chargés des pulsions qui les gardent en mouvement. Le jeu est alors infini et la capitalisation est nulle.

Ce que le critique reconstruit ensuite à l'instar de la romancière qui *refait ce qui a été quitté*, ce sont des textes marqués qui portent le sigle de « l'exil et du retour », ce sont des interprétations solides sur lesquelles peut se construire l'édifice du discours professionnel. Pour ce faire François Ricard stoppe le mouvement qu'il avait lui-même lancé cinquante pages plus tôt et il rapatrie, sous sa gouverne, le désir fuyant de l'œuvre, se pose comme propriétaire d'un discours second, discours de savoir sur cette parole définitive. En présentant la réédition de *Gabrielle Roy*, Anne-Marie Fortier notait ceci :

Replacée dans ce que Starobinksi appelle " le trajet critique " de son auteur, cette étude correspond au premier d'une importante série de travaux qui ont porté sur l'œuvre de Gabrielle Roy et dont l'aboutissement exemplaire est la biographie parue récemment (*Gabrielle Roy, une vie*, Boréal, 1996)³⁵.

On pourrait ajouter que le succès de cette biographie était, d'une certaine façon, prophétisé dans les trois premiers chapitres, à même cette écriture portée par le désir. Pour ce qui est de l'*Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, le grand art de François Ricard et ce qui fait du texte une réussite, c'est la façon qu'il a de redoubler la structure de l'œuvre de Gabrielle Roy au sein de son propre essai. La dérive dans la biographie est aussi une dérive dans l'œuvre et une dérive de l'œuvre dans l'essai. Plus que la concordance entre un style et un propos, plus que l'émulation d'une écriture, c'est la mise en abyme d'un essai qui se pense à même l'œuvre critiquée.

³⁵ Anne-Marie Fortier, « Présentation », dans François Ricard, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 9.

IV.b André Belleau et le travail métonymique

La dimension universitaire du *Romancier fictif* surpasse de loin ce que donnent à lire tous les autres essais qui constituent ce corpus. Il y a dans cet ouvrage d'André Belleau non seulement un savant appareil de notes, mais aussi une profusion de références qui relie chacune de ses observations sur le roman québécoise à un réseau général de savoirs. Cela pourrait faire figure de stabilisateur qui coupe court à la circulation des désirs dans les différents niveaux de textualité. Par exemple, Belleau évoque des catégories romanesques mises au jour par Michel Zéferra, Jean Ricardou, Gérard Genette et Claude Bremond pour terminer en affirmant : « Denis Boucher appartient un peu à cette famille, bien qu'*Au pied de la pente douce* soit un roman de facture traditionnelle³⁶ ». La référence théorique pourrait ici clore la question en montrant que la forme du roman de Roger Lemelin a été pensée, pesée, exposée une fois pour toutes à partir de ces catégories stables et reconnues par l'institution. Le travail critique ayant été correctement effectué, on n'y réfère plus que comme à une objectité positive.

Concurremment à ces savoirs intégrés à l'institution et distribués sur les axes théoriques, Belleau expose des observations sur la littérature québécoise qui s'imposent à l'esprit par une sorte d'évidence incontournable : « comment n'avions-nous pas vu cela? » se surprend-on à penser quand le critique remarque que le roman

³⁶ André Belleau, *Le romancier...*, *op. cit.*, p. 24-25.

Les demi-civilisés est obsédé par la volonté de préserver la pureté de l'origine (rurale) dans le discours de la culture³⁷. Même chose quand il soulève que *Poussière sur la ville* présente des conflits existencialo-chrétiens dans un décor de petite ville de western³⁸. On oublie la critique et on relit le texte littéraire comme au premier jour. Aucun capital symbolique n'est prélevé dans l'opération par l'essayiste qui n'a fait que préserver intacte une lecture qu'on souhaite presque littérale. Contrairement à ce qu'affirme avec humilité Gilles Marcotte, qu'il s'agit de savoir lire³⁹, il y a un travail spécifique qui fait passer un objet littéraire dans une nouvelle lecture sans que ne se signifie la médiation d'une subjectivité critique.

Une première constatation à ce sujet peut sembler paradoxale : dans le discours critique d'André Belleau, le texte littéraire ne s'impose par aucune nécessité; il est le fait d'une liberté quasi totale et d'une légèreté qui l'aborde en dehors de toute sacralité. L'irruption d'un texte littéraire, qui ne pèse ni ne pousse, devient ainsi révélatrice d'une subjectivité qui s'y traduit à travers le simple choix effectué. En cela, André Belleau rejoint l'esthétique inhérente à la pratique rhétorique qui se veut exemplaire de faits de langage⁴⁰. Mais en même temps, si l'objet choisi est à ce point exemplaire, c'est aussi que Belleau le développe de sorte qu'il devienne un analogon qui se substitue à la généralité. On devine bien de quelle dialectique il retourne :

³⁷ *Ibid.*, p. 104-105.

³⁸ André Belleau, « Code social et code littéraire dans le roman québécois », dans *Surprendre.... op. cit.*, p. 179-180.

³⁹ Gilles Marcotte, *Le roman.... op. cit.*, p. 8.

⁴⁰ Voir Michel Charles, *L'arbre.... op. cit.*, p. 56.

Belleau *travaille* à choisir aléatoirement, en dissimulant la singularité de son choix, et inversement, il tait tout le hasard du choix pour magnifier sa pertinence.

Ce constat passe d'abord par sa négative, dirait-on, parce qu'il y a au sein de l'essai une écriture qui camoufle son propre travail. Aussi quand le camouflage se fait manifeste, on est en droit d'y aller voir de plus près. Et on remarque d'ailleurs assez rapidement combien le critique s'empêtre dans les limites et dans leur transgression quand la forme scolaire de la thèse l'oblige à justifier le corpus du *Romancier fictif* en termes historiques :

Notre corpus s'étend en principe de mil neuf cent quarante et un [...] à mil neuf cent cinquante-huit [...] avec deux notables exceptions [...]
 Nous nous permettons en outre quelques excursus [...]
 Il reste que malgré ces flottements inévitables, la période envisagée, aussi bien dans nos intentions que, croyons-nous, dans les faits, est celle qui va grosso modo de mil neuf cent quarante à mil neuf cent soixante [...]
 On ne s'étonnera pas que nous nous soyons permis, en guise de conclusion, de souligner certains prolongements dans la littérature romanesque plus récente [...] ⁴¹

Visiblement mal à l'aise dans la rigidité des dates, l'essayiste parvient néanmoins à force d'exception à déborder le cadre historique fixé pour la moitié des romans qu'il étudie. On voit ici André Belleau se débattre avec une norme institutionnelle de tradition commentative qui exige du texte littéraire qu'il s'impose au critique par une sorte de fatalité : les textes méritent le commentaire parce qu'ils sont singuliers et qu'ils recèlent une vérité axiomatisée. Pourtant les conclusions de l'essai ne laissent pas de doute sur les dimensions générales visées par le critique : c'est d'un discours

⁴¹ André Belleau, *Le romancier...*, *op. cit.*, p. 10-11.

social beaucoup plus vaste que Belleau traite et dont les romans ne sont que les manifestations, très pertinentes, mais néanmoins contingentes. Cette contingence est l'assurance d'une sélection, d'une esthétique et, en ce sens, s'imposer des limites aussitôt transgressées revient à attirer l'attention sur le peu de cas qu'on fait de la norme.

C'est ainsi qu'il faut également comprendre que l'acte de cueillir le texte se sur-signifie parfois jusqu'à l'absurde, clin d'œil de l'assurance discrète du critique quant à son pouvoir institutionnel : « Ouvrons, nous propose le critique, *Au pied de la pente douce* au hasard⁴² ». Ce « hasard » reste le gage d'une confiance que le critique demande à son lecteur; il repose sur la certitude que la position subjectivée occupée par Belleau dans l'institution suffit à valider la page choisie aléatoirement comme pertinente. C'est tout sauf un hasard d'invoquer le hasard comme le fait l'essayiste. En outre, Belleau laisse supposer par là que la critique est un genre qui réclame un contrat de lecture, un genre qui ne peut passer que par la médiation institutionnelle. La remarque a son importance quand on sait que ce dont traitera globalement *Le romancier fictif*, c'est précisément cette difficulté de faire surgir une parole *authentique* dans ce cadre *socialisé* de l'institution. Abolissant cette dichotomie de l'expressivité naturelle et de la rigueur culturelle, l'essai critique échappe-t-il à cette fatalité qui hante le roman québécois? Tout chez Belleau laisse croire que la

⁴² *Ibid.*, p. 44.

spontanéité du hasard, dans la sélection des exemples du moins, n'est autre que l'orchestration savante de mécanismes institutionnels.

Mais il arrive enfin que le critique doute de la validité de ses choix – ou doute de la libéralité de l'Autre à les accepter pour tels – et se rabatte, comme c'est le cas pour l'analyse de *D'Amour, PQ* qui clôt *Le romancier fictif*, sur une motivation purement théorique pour justifier la sélection de tel ou tel texte :

Mais on reconnaîtra d'autre part – sous une forme plus restreinte et moins nettement idéaliste – une attitude inspirée du postulat d'Auerbach, selon lequel " n'importe quel fragment de vie, pris au hasard, n'importe quand, contient la totalité du destin et [...] peut servir à le représenter ". On peut, sans croire pour autant que le tout réside obligatoirement dans la partie, conférer une portée assez générale à certaines des caractéristiques d'un texte ou de quelques textes. Cela semble légitime, par exemple, lorsqu'il s'agit d'une œuvre qui reprend manifestement le discours social (et le discours littéraire) concomitants en les donnant à voir de manière telle qu'on ne saurait les percevoir comme asservis à une visée transformante globale⁴³.

On le voit, la justification demeure le négatif et le révélateur d'une norme institutionnelle⁴⁴ confrontée à une pratique que Belleau aura longtemps déployée (à la revue *Liberté* surtout) sans se heurter aux exigences de légitimité scolaire. N'empêche que ces choix, même s'ils ne sont pas marqués de la nécessité du texte, ne gagnent rien du secours de la théorie. Tout au plus la référence à Auerbach est-elle là pour asseoir explicitement ce que Belleau avait mis en œuvre dans l'implicite. Cette justification apparaît d'ailleurs au seuil de la conclusion alors que presque tous les « fragments de vie » ont déjà été développés. En somme, le critique ne fait que

⁴³ *Ibid.*, p. 195-196. Sa citation provient d'Erich Auerbach, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968, p. 543.

⁴⁴ Rappelons que chez Belleau, une telle norme ne se révèle « que dans la négativité ou la différence, c'est-à-dire par les empêchements, les tensions, les contradictions, les non-dits ». André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Y a-t-il un intellectuel...*, op. cit., p. 155.

signifier sa conscience des procédés par une sorte de clin d'œil où la justification institutionnelle est soulignée pour mieux montrer sa vanité.

*

On dira en somme qu'André Belleau investit des objets littéraires spécifiques, ce qu'il appelle lui-même les signes de la culture, d'une représentativité exacerbée. Les signes sont pourtant légion dans l'ensemble du discours social et ceux qui apparaissent avec cette légèreté, parfois amusée, dans le texte de l'essayiste, ont fait l'objet d'une sélection judicieuse⁴⁵. Belleau se révèle alors un critique de la métonymie par excellence, au sens où ces *parties* de discours parviennent à prendre le devant de la scène, occultant le *tout* d'où elles sont issues : le texte englobe l'œuvre, le fragment avale le texte, la phrase remplace le fragment. On aura évidemment remarqué depuis longtemps combien André Belleau travaillait en profondeur des objets pourtant singuliers et limités, combien il en exprimait la substance :

La critique de Belleau va d'un particulier minutieusement observé, avec toutes les ressources techniques qu'offre la recherche littéraire contemporaine, à un général qui n'est pas l'universel abstrait mais le lieu des comparaisons, des différences, pour enfin revenir au particulier et lui donner un surplus de sens qui le sorte définitivement de l'isolement⁴⁶.

Mais ce particulier ne s'impose par aucune nécessité, il aurait pu, dans toute sa singularité, être autre; il aurait même pu ne pas être, sans que le discours critique, en théorie du moins, ne s'en porte plus mal. C'est là tout le paradoxe auquel nous convie

⁴⁵ L'idée de sélection rejoint évidemment chez Jakobson l'axe syntagmatique des relations de contiguïté, alors que la métonymie rejoint le déplacement dans le travail du rêve chez Freud. Ces analogies sont associées par Lacan pour faire de l'inconscient le lieu d'une syntaxe analogue à celle, consciente, du langage.

⁴⁶ Gilles Marcotte, « André Belleau, essayiste », dans *Littérature...., op. cit.*, p. 309.

le critique. Les échantillons de langages sont prélevés « au hasard », mais restent néanmoins magnifiés comme ceux qui expriment le mieux les discours sociaux et littéraires.

Il faudrait plutôt caractériser cette pratique d'André Belleau comme un important *travail métonymique*, cette façon qu'il a de choisir sans choisir, de faire apparaître l'objet du discours critique comme gratuit et exorbitant à la fois, de montrer que l'exemple est le plus pertinent, mais pourrait tout aussi bien être autre. Il s'agit véritablement d'un travail qui s'affaire, d'un côté, à montrer ostensiblement et, de l'autre, à cacher que le critique montre. Plusieurs processus se mettent à l'œuvre : répétitions, minimisations, calembours et on verra comment ils se concrétisent dans *Le romancier fictif* dans le but d'élire les objets privilégiés du critique. Toujours est-il que, ce faisant, Belleau suggère toute la prodigalité du texte littéraire, source inépuisable de signes, malgré qu'il n'en donne à voir qu'un seul. C'est encore par une sorte d'équivoque qui se maintient entre les positions commentative et rhétorique que Belleau parvient à laisser entendre que le texte premier est en amont, qu'il y puise le sens et qu'il le redonne sans médiation au lecteur. En même temps, le propos critique, abstrait et général, semble véritablement premier et le texte littéraire en serait l'aval figuré. Commentaire et rhétorique communiquent alors par cette qualité du texte littéraire d'être à la fois exemplaire et exceptionnel, banal et singulier.

D'un point de vue citationnel, la sélection des objets nous renverrait à l'acte biographique de prélever le texte, à ce qu'Antoine Compagnon nomme l'excitation (extraction de la citation) comme mouvement de sollicitation de la littérature.

L'excitation fait sortir le texte de lui-même, elle le différencie, elle fait saillir, elle travaille à expulser un élément qui pourra, vraisemblablement, être tenu pour la cause, accidentelle, de la sollicitation. Pourtant jamais l'excitation ne remonte jusqu'à la source, jamais elle ne retrouve la secousse originelle et intraitable. Je puis m'exciter sur un texte, le souligner, le barrer, [...] l'ébranlement initial m'est inaccessible parce qu'il est tout à la fois dans le texte et hors de lui, dans la configuration imaginaire de la lecture où, de tout mon corps, je suis une partie prenante et l'ultime référent⁴⁷.

On reconnaît dans les propos de Compagnon l'irréductibilité de l'*objet a* de Lacan dont chacune des versions retirées du texte premier n'épuise jamais son altérité au Symbolique. Les objets de Belleau sont ici forcément partiels puisqu'ils se détachent d'un ensemble objectal pour devenir désirables en eux-mêmes. Le mot exact, qu'il faut comprendre hors de toute équivoque, demeure un « fétichisme » textuel. C'est-à-dire qu'il existerait, selon Belleau, ces objets textuels (textes, scènes, paroles, etc.) qui concentreraient la littéarité, attireraient le commentaire comme des paratonnerres⁴⁸. Le fétiche représente un but pulsionnel par excellence parce qu'il se rattache à l'objet totalisé, le roman, par cette qualité, solide et friable – cette attache peut aussi se briser – d'en être le représentant électif.

Pourtant Belleau ne cite pas vraiment. Il « soulève ces signes » qui se dégagent ainsi de leur expression première et immédiatement textuelle pour exister dans une relative autonomie. Comparativement à ce que nous avons vu de l'écriture d'un François Ricard, celle de Belleau n'entre pas dans une fusion matérielle avec le

⁴⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁸ Cela n'est pas sans rappeler les images obsédantes que Charles Mauron a employées pour décrire la poésie de Baudelaire ou de Mallarmé. On aurait ici une situation inversée où ce serait le critique qui est lui-même « obsédé » par certaines images, mais d'une obsession toute voulue dans le cas d'André Belleau.

texte littéraire, elle retraduit plutôt en ses propres termes ceux du texte premier. Rappelons que chez Ricard, l'ensemble du texte de Gabrielle Roy se diluait initialement avec cette stylistique de la déterritorialisation où les textes, tant critiques que littéraires, perdaient leur identité pour se solidifier plus tard dans un espace institutionnel. Rien de tel dans les essais de Belleau, les objets du discours sont à peine textualisés sous forme littéraire et, quand ils le sont, ce n'est guère de façon sacralisée. Ainsi *Au pied de la pente douce* est « rarement avare de précisions emphatiques⁴⁹ » ou « On reconnaîtra l'auteur [Gabrielle Roy] tout à fait attendu suivant le code culturel régnant, avant les remises en question contemporaines de la nature et de la fonction de la littérature⁵⁰ ». Ces textes littéraires ne possèdent pas une expression exceptionnellement révélatrice, ils sont plutôt traversés, modélisés, par le discours social. Le critique répétera souvent que « les écrivains ne font pas ce qu'il veulent, mais ce qu'ils peuvent⁵¹ ». « Ce qu'ils peuvent » mérite toutefois l'attention parce que cela illustre justement les limites et les entraves de la culture.

C'est ainsi que chez Belleau, une certaine mémoire totalisée se précipite subitement en objets cristallins de significations. Plusieurs ont évoqué la vaste culture du critique qui embrassait autant la musique et la peinture que la littérature⁵² comme

⁴⁹ André Belleau, *Le romancier...*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵¹ *Ibid.*, p. 168. « un écrivain est moins libre qu'on ne le croit envers la langue de sa société ». André Belleau, « Littérature et politique », *Y a-t-il un intellectuel...*, *op. cit.*, p. 99.

⁵² Voir, entre autres, Robert Melançon, « Ph.D. , écrivain », *Liberté*, n° 169, 187, p. 32-38; ainsi que Gilles Marcotte, « André Belleau, essayiste », dans *Littérature...*, *op. cit.*, p. 305-312. C'est visiblement du sujet empirique, de l'ami, que parlent Melançon et Marcotte. Le sujet épistémique, quant à lui, reste celui que l'on recrée ici à partir des textes.

le fondement de cet exercice. La lecture des essais recueillis dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?* ne peut que leur donner raison par la diversité des thèmes abordés. Mais cette impression se trame à même un travail métonymique où le critique arrive à rendre ses illustrations d'une éloquence telle qu'elles semblent choisies dans un fond virtuellement infini. Il nous reste alors à l'esprit l'opération comptable d'une règle de trois où quantité et qualité communiquent nécessairement : la pertinence de l'exemple serait fonction de l'échantillonnage disponible. Encore faut-il pouvoir envisager la quantité pour bien choisir. Et c'est véritablement là que Belleau travaille grâce à un certain détachement – fut-il feint – en regard des choix effectués en laissant sourdement entendre que l'exemple coule d'une source où tous ont le même accès. Cette « humilité » par laquelle l'essayiste fait déférence au texte littéraire – « il ne sous-estime jamais le roman⁵³ » affirme François Dumont – cache aussi tout l'effort interprétatif. En cela, le critique travaille à rendre le texte littéraire inépuisable et refuse la plus-value sapientielle du commentaire en laissant entendre que le texte parle tout seul.

Conjointement à cette mémoire totalisée plusieurs auront reconnu chez André Belleau une adresse extrême à synthétiser des situations problématiques très complexes en de très courts essais⁵⁴. Or il semble s'agir là d'une autre facette de ce travail métonymique du critique qui fait figurer ces problématiques en termes très

⁵³ François Dumont, « Présentation », dans André Belleau, *Le romancier...*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴ Voir Robert Major, « André Belleau, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?* », *op. cit.*, p. 117 et François Dumont « Présentation », dans André Belleau, *Le romancier...*, *op. cit.*, p. 8.

concentrés dans ces objets sur-représentatifs. L'abstraction n'est ici qu'à demie, toute compensée qu'elle est par la présence intensive de l'illustration concrète. Par exemple, telle expression dans *L'isle au dragon* de Jacques Godbout se trouve magnifiée au niveau d'une détermination sociale du roman qui transcende les époques et les modes. « Pourquoi donc Jacques Godbout affirme-t-il fréquemment que William T. Shaheen est un " *trou-du-cul* " et non tout bonnement un " *trou de cul* " selon l'usage d'ici?⁵⁵ » demande André Belleau. La réponse engage à toute une analyse : « Le passage de ce DE à ce DU, au-delà de la simple apophonie, renvoie à une conception du langage ». C'est la totalité de la situation langagière québécoise qui s'y trouve reflétée, celle de l'inconfortable amarrage du mythe au réalisme, de la culture à la nature, etc. Disjonction minimale, le « de/du » acquiert pourtant la même portée structurale que ce « m/t » reconnu comme paradigme fondateur du monothéisme par Roland Barthes dans le *Moïse* de Freud⁵⁶. Ce rapprochement n'est d'ailleurs pas gratuit, puisque Belleau le prolonge selon la même modalité, retrouvant ironiquement là les signes fortuits de la sacralité : « Détails, détails que tout cela! Mais le bon Dieu se cache dans les détails, disait Amy Warburg⁵⁷ ». Or, cette magnification du détail, de l'exemple particulier, lui confère justement cette sacralité. On comprend ainsi mieux comment fonctionne ce processus rétroactif où on extrait

⁵⁵ André Belleau, « L'isle au dragon de Jacques Godbout », *Y a-t-il un intellectuel...*, op. cit., p. 138.

⁵⁶ « C'est ici l'opposition de deux simples lettres qui conduit, de proche en proche, l'opposition de deux religions : *Amon* / *Aton* : toute l'histoire du judaïsme dans le passage du « m » au « t ». Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 156.

⁵⁷ André Belleau, op. cit., p. 138.

d'abord un détail en fonction de son exemplarité, mais à le considérer isolément, il acquiert une singularité propre⁵⁸.

On pourrait encore mentionner cette autre scène décrite par Belleau, où l'Arioste présente timidement au Prince son poème, ou encore les prononciations anglicisantes de Bernard Derome (Kemm'p Dééveude), ou tel nom propre marocain. Chacune de ces idées est le point de départ concret d'une réflexion qui mûrit et s'étend jusqu'aux limites du dicible couvrant ainsi l'ensemble de ce que l'auteur définit comme le *discours social*. Si ces objets fétichisés le sont ainsi, c'est d'abord par leur capacité de variation en regard d'une situation abstraite, une variation musicale, en faisant advenir une répétition contrôlée. Chacun de ces objets se reproduit à une autre échelle fait communiquer le macrocosme et le microcosme du langage commun. Mais ils sont fétichisés pour des raisons bien plus larges : ils concentrent la problématique de façon telle qu'ils lui donnent une intelligibilité nouvelle.

*

Dans *Le romancier fictif*, l'ouvrage le plus considérable d'André Belleau, le critique mettra en œuvre ce travail métonymique et l'intégrera au discours de longue haleine où viendront se distribuer plusieurs objets qui entrent ensuite dans des relations d'opposition et d'équivalence. On retiendra, avant tout, trois de ces fétiches critiques, qui semblent résumer à eux seuls le parcours discursif de l'essai.

⁵⁸ Le procédé est ici à la limite d'une micro-lecture, telle que l'a pratiquée Jean-Pierre Richard.

Le premier est incontournable. Happés que nous sommes dans cette scène dès la première phrase du développement du *Romancier fictif* : « Au dernier chapitre d'*Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin, le jeune romancier Denis Boucher rend visite à son ami gravement malade Jean Colin⁵⁹ ». Et le critique débute tout de go en résumant le passage qui concrétise selon lui le propos essentiel du roman : la mort de Jean Colin est le signe de l'impossibilité d'écrire pour Denis Boucher. Mais qu'est-ce qui motive cette entrée en matière si abrupte? Il y a certes une volonté de s'inscrire commentativement dans la dépendance du texte littéraire et de dédouaner son texte critique des lourdes formalisations. « Si nous nous étions employé à tout définir avant de commencer, nous ne serions jamais venu à bout de ce travail, peut-être même n'aurions-nous jamais commencé⁶⁰ ». La généralité des affirmations sera donc issue du particulier des textes et non l'inverse. Toutefois, cela ne suffit pas à expliquer l'absence de toute médiation pour introduire et contextualiser le roman de Lemelin. Ce n'est visiblement pas une sacralité du texte qui pousse Belleau à commenter. Et celui-ci l'aborde d'ailleurs non sans distanciation ironique : « Et cette scène saisissante se termine par la mort, quelques heures plus tard, de Jean Colin, " dans d'atroces souffrances " ajoute le texte, rarement avare de précisions emphatiques⁶¹ ». Il y a autre chose que la représentativité ou l'importance du passage qui force le critique à céder le début de son texte à Roger Lemelin.

⁵⁹ André Belleau, *Le romancier...*, op. cit., p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

On se rend rapidement compte que la mort de Jean Colin associée à l'écriture de Denis Boucher dépasse la « portée générale » que lui confère humblement le critique. Elle va au-delà de la représentation⁶² de l'ensemble du roman. Elle agit comme le fond événementiel qui obnubile tout le discours de second degré. Le fait que la scène soit redite plusieurs fois⁶³ joue ici comme un leitmotiv qui, scandé insensiblement, fait disparaître toute la contingence⁶⁴ de cette première apparition. Seuls restent les gestes qui la ramènent sur le tapis, comme quelque chose d'inassimilé sur le plan littéraire qu'il faudrait redire inlassablement de façon critique. L'événement, par sa simplicité désarmante, tranche alors radicalement avec la signification très théorique et parfois absconse⁶⁵ qu'en tire ensuite Belleau; la mort, comme un silence au-delà du langage, est d'une certaine façon *bordée* par la profusion langagière du critique. Cette profusion, le critique la renvoie d'abord au romancier fictif, Denis Boucher. Celui-ci écrit pour sauver son ami de la mort

⁶² La représentation par opposition à la figuration, au sens où nous l'évoquions pour la métaphore sportive dans *La littérature et le reste* d'André Brochu et Gilles Marcotte, voir *supra* p. 221.

⁶³ « Sa seule présence, dirait-on, suffit à précipiter les événements : la mort de son frère Gaston, celle de Jean Colin. » (p. 21) ; « La mort de Jean Colin, c'est, affectée d'un signe négatif, la naissance de Denis Boucher par l'écriture » (p. 26) ; « La passion et la mort de Jean Colin se jouent par la littérature. Jean Colin, le pitoyable, et Denis Boucher, l'ambitieux jeune écrivain, sont des rivaux » (p. 28) ; « le chagrin de Denis à la mort de Jean » (p. 31) ; « La position curieusement identique des deux morts (Gaston et Jean) solliciterait aussi l'attention » ; « Gaston et Jean, dont les morts clôturent chacune des parties de l'œuvre, sont des infirmes. » (p. 44) ; « la figure était aussi bien la mort de Jean Colin que l'annonce de la montée sociale de Denis Boucher » (p. 49). André Belleau, *op. cit.*

⁶⁴ Voir les remarques de Foucault, *supra*, p. 251.

⁶⁵ Par exemple : « S'ils peuvent être antécédents dans l'ordre de la théorie, il n'en va pas de même en cette pratique nommée *critique* où la construction d'un sens – bien que devant s'appuyer sur un balisage du texte comme terrain objectif – implique que l'on accepte finalement de s'ériger en destinataire de l'œuvre, seul apte, seul autorisé à transgresser les limites et les catégories de l'école, à faire le bond de la lecture, c'est-à-dire sauter de l'intratextuel (les structures d'un discours littéraire) à l'extratextuel (le sujet réel, le lecteur situé, une personnalité, telle société). » André Belleau, *op. cit.* p. 18.

prochaine, mais la vanité de l'exercice se confond avec l'essor institutionnel de l'écrivain (dans la suite duquel se retrouve l'étagement critique). L'essayiste André Belleau et le personnage Denis Boucher sont ici des frères de fortune.

Quoi qu'il en soit, la scène devient fondatrice d'une discoursivité précise, celle du « roman du code ». Pour André Belleau, le roman du code fait signifier le personnage-écrivain, et par contrecoup toute la littéarité du roman fictif, à travers le recours à l'institution matérielle (son infrastructure), bref par une socialisation de l'écriture. Denis Boucher est écrivain, parce qu'il est nommé comme tel par le narrateur, mais il ne produit paradoxalement pas un texte qui soit lisible dans *Au pied de la pente douce* : sa parole n'est pas littéarisée, sa fonction sociale est, en revanche, elle, codée⁶⁶. À cet effet, la mort de Jean Colin, est la contrepartie nécessaire pour inscrire la fonction littéraire dans la matérialité de l'institution. La fonction sacrificielle n'est pas mentionnée par André Belleau, mais elle joue comme un fond qui accompagne la parole littéraire et critique.

Le second objet est fétiche presque au sens littéral du terme, tant par sa matérialité concrète que par la faculté qu'il a de contenir silencieusement quelques forces supranaturelles. La poupée confectionnée par la « Grand'mère toute puissante » de *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy est décrite par André Belleau

⁶⁶ On peut, une fois de plus, reprendre cette distinction entre l'*œuvre* « qui tient dans la main » et le *texte* « qui tient dans le langage ». Roland Barthes, « Texte », *op. cit.* Denis Boucher exécute une œuvre et non un texte.

comme un analogon du texte littéraire qui opère dans le même monde « de l'imagination, du rêve, de la vie intérieure, des mots » :

un autre personnage se voit doté d'une activité symbolisant celle de l'écrivain, telle cette " Grand-mère toute puissante " qui fabrique une poupée avec tous les pauvres objets d'usages les plus divers et même contradictoires qui, au cours d'une longue vie, ont croisé son destin⁶⁷.

Tout comme la mort de Jean Colin finissait par devenir obsédante, les facultés symboliques de cette poupée seront souvent répétées. La poupée revient ainsi sous des aspects divers qui se relie alors aux facettes plus théoriques de l'écriture. Les chiffons qui la composent, symboliseront une substance originale, existentielle, de l'écriture : « Un écrivain, tout comme la Grand-mère de *La Route d'Altamont* pour la poupée, peut fort bien s'inventer une enfance avec les lambeaux de sa vie, et notamment une enfance d'écrivain⁶⁸ ». Le produit fini transforme néanmoins complètement cette substance originale et lui donne la forme d'une immanence intransitive⁶⁹ : « Faite des matériaux les plus épars revêtant soudain un usage nouveau, inattendu, elle offre une image saisissante du texte artistique⁷⁰ en ce qu'elle est, comme lui, objectale et opaque ». André Belleau pense la littérature à travers ces objets privilégiés, eux-mêmes issus de la littérature. Quelque importance qu'ait eue la poupée dans le roman de Gabrielle Roy, elle devient dans le texte de Belleau un objet métonymique sur-dimensionné qui occulte le reste du roman par son éloquence.

⁶⁷ André Belleau, *Le romancier...., op. cit.*, p. 55.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁹ Voir *supra*, p. 35.

⁷⁰ Belleau souligne que « La formule frappante de François Ricard au sujet de *Rue Deschambault* : " un discours figuré sur les conditions de l'écriture ", acquiert ici une portée quasi littéraire ». André Belleau, *Le romancier...., op. cit.*, p. 100.

Si la mort de Jean Colin faisait figurer le « roman du code » dans *Le romancier fictif*, la poupée de la grand-mère symbolisera, pour sa part, le « roman de la parole ». Ce dernier doit donc se comprendre comme complémentaire de celui-là : la littérature n'y est non pas abordée comme une fonction sociale, mais plutôt comme une conviction intime qui se réalise à même la parole du narrateur-écrivain. Les archétypes sont ici *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*, où Christine, écrivaine narrant « littérairement » les récits de son enfance, n'expose jamais explicitement les modalités de l'infrastructure qui la font écrivaine au moment où elle écrit. Denis Boucher était un écrivain sans texte, Christine produit un texte sans plume ni papier. Mais de partout on voit s'autodésigner chez Gabrielle Roy la superstructure institutionnelle. Et c'est précisément là que la poupée devient particulièrement significative : elle concentre les attributs du rêve, de l'imaginaire, du recyclage opaque de l'expérience existentielle, etc. L'objet engendré par le texte peut remplacer le texte littéraire, puisque ce dernier n'est jamais dénoté à partir d'un extérieur, à partir de ce qu'on nommait l'infrastructure institutionnelle⁷¹.

Pour peu, on retrouverait dans la mort (de Jean) et dans la confection (de la poupée) la structure croisée de l'essai de François Ricard *Gabrielle Roy : refaire ce qui a été quitté*. Et on y serait presque, parce que la littérature socialisée est connotée par une rupture et un voyage dans l'indicible (l'exil, la mort) et parce que la poupée devient la régénérescence intime de cette socialité abandonnée.

⁷¹ Voir *supra*, p. 71.

Seulement un troisième objet fétichisé vient dépasser l'opposition statique instaurée par la mort de Jean Colin et la fabrication en poupée de chiffon. Cet objet, une scène du reste assez comique tirée de *La bagarre* de Bessette, mérite d'être exposé au long, car pour une rare occasion la fétichisation chez Belleau se révèle à travers une textualité.

le texte nous gratifie d'ailleurs d'un indice qui a son prix :

[Bessette] Avec une grosse écriture enfantine, la jeune fille était en train d'inscrire les joueurs au tableau. Après avoir fait épeler deux fois le nom d'Augustin, elle marqua *Cileri* sur la feuille et le consulta du regard pour s'assurer que c'était bien ça.

– Parfait, mademoiselle, parfait! On me dit toujours que mon nom ressemble à un hors-d'œuvre. Je ne m'en suis jamais si bien rendu compte.

Toute *La bagarre* peut tenir dans cette courte scène! Ce n'est pas seulement le nom qui est un hors-d'œuvre dans le contexte linguistique, Sillery lui-même est hors-d'œuvre ou plutôt HORS D'ŒUVRE⁷².

Ce qu'aborde Belleau reste, à tout prendre, encore un détail, un *indice* au sens structural du terme⁷³ comme il le suggère, qui pourrait être banal, si ce n'était qu'il se construit sur la singulière homophonie Sillery /céleri. Mais la banalité, ou la dimension coïncidente, est complètement exorcisée par l'action critique qui redouble l'homophonie par le hors-d'œuvre et le hors d'œuvre. Tout se passe comme si Belleau trouvait l'occasion inespérée d'opérer un calembour à partir du calembour de Bessette et que, sur la foi d'une simple homologie du signifiant, se communiquait

⁷² *Ibid.*, p. 186.

⁷³ « L'unité [l'indice] renvoie alors, non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, information relative à leur identité, notation d'"atmosphère", etc. » Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 8-9.

l'essentiel du roman : « Toute *La Bagarre*, nous dit le critique, peut tenir dans cette courte scène! » Le hasard de cette rencontre entre Bessette et Belleau autour d'une homophonie est toutefois conjuré par la portée que donne le critique à l'événement. Encore une fois, il n'y a de hasard que quand les choses ont été préalablement bien disposées.

La bagarre devient enfin l'archétype du « roman de l'écriture » où la littérarité se signifie en jouant des codes qui l'instituent : qu'ils soient littéraires comme chez Gabrielle Roy, qu'ils soient sociaux comme chez Roger Lemelin. On peut noter combien cette scène, présentée comme exemplaire du roman, met en jeu tous les éléments qui synthétisent les figures qu'avait brassées jusque-là André Belleau : l'écriture, la jeune fille (Christine), les normes (orthographiques), l'intellectuel rejeté hors de l'œuvre (le décès) qui revient sous la forme du calembour (re-création). Tout concourt à faire du roman de Bessette le théâtre des conflits idéologiques et esthétiques développés chez Roger Lemelin et Gabrielle Roy. Ce théâtre n'est pas une métaphore, mais bien une scène vivante où sont conviés des personnages extraits de plusieurs romans. Ce n'est pas sur le mode abstrait de l'exposition que se confrontent les idées, mais à travers le récit tourmenté de leur figuration.

*

Dans l'interstice de ces trois objets fétichisés, d'autres, surdéterminés par le critique, viennent s'ajouter pour former un long chapelet qui module l'essai et qui recréent des harmoniques et des variations. Les signes sur le sable (également dans

La route d'Altamont) s'effacent et relie la mort de Jean Colin à la poupée de la grand'mère; la campagne de Charlevoix des *Demi-civilisés* recueille la spontanéité de l'écrivain; les jurons de la secrétaire dans *D'Amour, PQ* font écho à l'orthographe déficiente de la serveuse, etc. Toute la musicalité de cette composition par objets interposés resterait encore à développer et on ne saurait l'apprécier dans le cadre de cette démonstration. Là n'est pas le propos. Seulement, il convient de noter cette tension qui se crée dans un discours critique qui puise à deux savoirs étrangers l'un à l'autre. D'une part, une pensée presque magique où, comme la décrit Lacan, « le signifiant répondant comme tel au signifiant de l'incantation⁷⁴ » : si Sillery est céleri, le hors-d'œuvre est alors hors d'œuvre. Les concepts s'incarnent dans des objets littéraires et ceux-ci s'animent et se répondent, un personnage meurt et une grand-mère fabrique une poupée, la pauvre serveuse moquée par l'intellectuel dans *La bagarre* est vengée par la secrétaire de l'écrivain dans *D'amour, PQ*. Les romans communiquent entre eux non plus sur le plan critique des idées, mais bien par leurs figures vivantes. D'autre part, le texte critique met en scène une imposante dimension référentielle de renvois à la narratologie et au corpus critique québécois. Les distinctions structurales découpent chirurgicalement des textes littéraires avec une précision peut-être inégalée jusque-là dans la critique québécoise. Et tout cela est encore accentué par l'inscription institutionnelle du texte. Ainsi, dans le chapitre consacré à *La bagarre*, les notes de bas de page occupent un bon quart de tout le

⁷⁴ « C'est bien sous le mode de signifiant qu'apparaît ce qui est à mobiliser dans la nature : tonnerre et pluie, météores et miracles ». Jacques Lacan, *Écrits, op. cit.*, p. 871.

texte. Dans ces notes, André Belleau propose souvent des commentaires qui objectivent son propre texte critique : « C'est également l'endroit, cela va sans dire, de la commensalité émancipatrice de la parole⁷⁵ » renchérit le critique en bas de page quand il évoque une taverne dans *La bagarre*. Parfois elles-mêmes hors d'œuvre, ces remarques signifient en réalité la conscience aiguë que le critique garde de ses opérations textuelles. Ces deux discours se développent l'un en regard de l'autre sans échanger vraiment : la note de bas de page, le méta-commentaire, la référence savante de l'un cimentent un discours de la lucidité institutionnelle; l'autre est parcouru par une imagerie venue tout droit du Moyen-Âge.

Tout ce que nous avons relevé à propos de la métaphore sportive employée par Brochu et Marcotte dans *La littérature et le reste* permettrait d'expliquer que *l'éloignement* du texte littéraire par la théorie est compensé par son retour sous une forme figurée. Là-bas le « corps de l'écriture », ici la mort, la poupée, la crudité déjoueraient inconsciemment les hautes formalisations du critique. Belleau n'aurait fait en définitive que démultiplier ces objets, là où Marcotte et Brochu se concentraient sur la seule figuration du sport. La mort, la poupée, le hors-d'œuvre alors joueraient des rôles similaires en se relayant pour faire figurer successivement un objet du désir toujours fugace, toujours innommable, toujours reconduit dans son irréductible altérité. Deux choses distinguent cependant les procédés respectifs. D'abord le peu de textualité des objets de Belleau, exception faite de la scène de *La*

⁷⁵ André Belleau, *op. cit.*, p. 176.

bagarre, les laisse dans un état où le critique doit suppléer par son propre discours. Par opposition au sport, métaphore approximative qui se diffuse dans l'essai de Brochu et Marcotte, la mort de Jean Colin est méthodiquement tournée et retournée pour montrer comment elle rend figurable le « roman du code ». Deuxièmement, du fait que les fétiches de Belleau ne sont pas intégrables, ils restent en suspens, dans une sorte de *no man's land*, entre le texte littéraire qui les a engendrés relativement banals et le texte critique qui les a dévoilés positivement sublimes. Ils ne sont pas transférables d'un espace textuel à l'autre, comme c'était le cas de l'analogie du sport qui jouait à tous les niveaux : littéraire, critique et institutionnel. En ce sens, la circulation désirante ne se fait pas à l'intérieur des couches successives de l'essai pour enfin passer par ce sujet du pouvoir et retourner au texte littéraire. Le circuit se boucle, de toute évidence, ailleurs.

Cet ailleurs se construit à partir d'une certaine idée du fait littéraire et de son interaction avec le social, une certaine idée non pas simplement présumée dans une construction critique, mais véritablement vécue sur le mode de l'écriture. Non décrite, mais écrite. Nous avons jusqu'ici suffisamment exposé les axiomatiques littéraires d'André Belleau⁷⁶ chez qui les formes renvoient à l'idéologie, la culture codifiant la littérature qui déjoue, à son tour, les codes. Et nous avons plus haut mentionné que les visées plus larges du *Romancier fictif* s'orientaient vers l'ensemble du discours

⁷⁶ Voir chapitre I, p. 119.

social québécois. La conclusion insiste justement sur cette intégration du roman à la culture :

La nécessité, fondée sur ce qui précède, de renverser la démarche sociocritique en remplaçant la sociologie du poétique par une poétique du social qui situerait les discours littéraires dans l'ensemble des autres discours sociaux⁷⁷.

Or, le travail métonymique de Belleau s'effectue – et cela se constate de façon assez nette dans les recueils de ses essais *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?* et *Surprendre les voix* – sur la totalité du discours social. Le roman d'écrivain est, à cet effet et selon lui, un point focal qui reflète l'ensemble du discours de la culture et sur la culture (codes littéraires et sociaux). Belleau nous dit ensuite qu'à l'intérieur de ce « genre⁷⁸ », quelques romans (*Au pied de la pente douce*, *Rue Deschambault*, *La bagarre*) sont emblématiques des postures culturelles du *socius*. Ces romans contiennent enfin des scènes, des événements, des objets qui concentrent les problèmes discursifs en termes transparents. Le critique est alors celui qui les débusque évidemment, mais aussi celui qui les réinsère dans l'ensemble social dont elles sont d'abord issues. Est-ce à dire que Belleau fait de la poupée une poupée socialisée? ou la mort de Jean Colin un événement, non plus confiné au romanesque, mais bien vécu sans la distanciation professionnelle? Au niveau symbolique où il les aborde, le discours mondain se confond avec le discours professionnel, qui se confond avec ses déterminations institutionnelles en ce qu'ils font tous partie d'un

⁷⁷ André Belleau, *op. cit.*, p. 213.

⁷⁸ C'est Belleau lui-même qui le considère comme un genre. *Ibid.*

discours socialisé et déterminé par cet ensemble plus vaste. Dans ce nivellement, le littéraire et le critique se retrouvent à ras l'un de l'autre. Les objets fétichisés ne retournent pas à une fonction romanesque théorique, ils n'exposent pas un exemple de la scène cathartique ni ne présentent une étape de l'histoire de la littérature. Il n'y a pas chez Belleau ce confinement du savoir littéraire à un quelconque ésotérisme de l'institution universitaire.

Bien sûr, l'institution impose un corpus de roman, elle demande des dates justiciables de la loi de l'Autre, des motivations dont on a bien remarqué que le critique se dépêtrait tant bien que mal. Mais André Belleau court-circuite le procès critique traditionnel qui fait passer l'intégration des savoirs directement dans une institution qui se porte garante de leur validité. La clôture de l'institution qui assurerait sa « démocratisation » à l'abri des pouvoirs « temporels », Belleau la transgresse allègrement. Le plus « technique » des critiques de cette étude est aussi le moins technocrate au sens où la professionnalisation du discours ne confine pas à un corporatisme du savoir⁷⁹.

Cela ne suffirait cependant pas à soutenir le « mouvement perpétuel » du désir. L'infini de la représentation⁸⁰, qui ferait du discours social le point d'origine et d'arrivée des objets littéraires, resterait une façon de coincer la fuite du désir dans un espace utopique. À cet effet, la société peut fort bien agir à titre d'institution, la

⁷⁹ Il ne s'agit pourtant pas d'un populisme ou d'une massification des savoirs, car l'essayiste a toujours été circonspect face à la volonté de faire « grand public ». Voir Jacques Godbout, « La peine capitale », *Liberté*, n° 169, 1987, p. 70.

⁸⁰ Voir *supra*, p. 256.

distribution des pouvoirs y reste tout aussi soumise à la logique du marché et Belleau pourrait recueillir la littérature extraite du roman et la réimplanter dans un espace délimité où s'exercerait une emprise similaire à une régie institutionnelle⁸¹. Ce n'est pas le cas, l'objet du discours critique ne reste pas assigné en permanence à ces états et empires. La dynamique désirante des fétiches de Belleau passe par la faculté qu'ils ont de mettre en abyme la totalité du discours social. La circulation est alors entretenue par leur capacité de révéler toute la profondeur du puits social au fond duquel on les retrouve. Plus concrètement, la mort de Jean Colin fonde la possibilité pour Denis Boucher de gravir les échelons sociaux à travers la littérature, mais, en l'emportant dans sa tombe, Jean lui interdit une parole « authentiquement littéraire ». Cette situation concentre, selon Belleau, toute l'impossibilité québécoise de faire coïncider une culture et une nature. Mais n'est-ce pas précisément cette impossibilité qui a engendré *Au pied de la pente douce*? N'est-ce pas précisément cela qui a fait naître Denis Boucher et mourir Jean Colin? Vertige spéculaire : cette situation romanesque s'est autogénérée à même le discours. Elle n'est ainsi plus la « propriété⁸² » de Roger Lemelin, ni celle d'André Belleau, ni même celle d'une culture québécoise (son objet, c'est la culture québécoise). La poupée ou la scène de

⁸¹ C'est précisément ce que fait une entreprise comme Walt Disney qui extrait des objets littéraires (*Notre Dame de Paris*, par exemple) de l'institution fermée (l'université française) pour les réintégrer à l'état libre dans un discours social sans clôture. Une fois ces objets dynamisés, érotisés et désirés dans le *socius*, on s'empresse pourtant d'y proclamer un droit de propriété, un copyright, des options d'achat. Les actionnaires y veillent et l'État exerce une répression contre toute atteinte à cette *propriété privée*.

⁸² Au sens où on entendait plus haut la propriété, par opposition à possession. Voir *supra*, p. 279.

La bagarre n'appartiennent à personne, c'est un lieu sauvage où pense et est pensé l'ensemble du discours social.

*

L'objet du désir critique n'est ainsi jamais stabilisé dans le texte littéraire ou dans le discours social; il migre continuellement de l'un à l'autre. Voilà aussi pourquoi le texte littéraire tantôt illustre le texte critique, tantôt lui donne sa substance. Les entrelacs de l'écriture rhétorique généralisante et de l'écriture commentative particularisante ne sont qu'un autre effet du désir qui déporte le sujet hors de lui-même. En ce sens, le pouvoir de Belleau ne peut correspondre à une plus-value, extraite de la transformation d'un objet de désir en objet de savoir, car ce savoir est immédiatement renvoyé à une extra-textualité; il est dépensé, disséminé dans l'espace sans clôture de la socialité. Loin de nier qu'il y ait chez André Belleau un discours de pouvoir, un discours de contrôle institutionnel, on devra cependant le refouler en marge de cette circulation désirante et déterritorialisante. En effet, ce que la réception critique retient du *Romancier fictif*, c'est sa méthode, sa dimension théorique, la concision et la rigueur de son travail. C'est à cela que l'on réfère dans l'institution⁸³, c'est ce qui fait sa valeur. La mort de Jean Colin, la poupée de la grand-mère, la scène du billard, tout cela reste des coïncidences fortuites, de belles trouvailles certes, mais qui ne peuvent fonder un discours institutionnel.

⁸³ Pierre Nepveu, « Le romancier fictif », *op. cit.*, p. 149 et François Gallays, « Essai de critique littéraire de 1961 à 1980 », *op. cit.*, p. 128-129.

André Belleau déambule dans la culture québécoise comme l'homme médiéval dans la cathédrale, tout lui est signe et symbole, chacun des détails fait écho à la totalité de l'univers dicible, aucune extériorité à ce qu'il nomme la « sémiosphère ». Serait-ce le lecteur de Rabelais qui décèle ainsi les sympathies et les signatures dans notre monde contemporain? Le travail du critique se trame ainsi entre ce macrocosme et ce microcosme, qui eux-mêmes communiquent par les marques de l'émulation et de l'analogie, bref par tout ce qui caractérise ce savoir antérieur à la représentation classique. Michel Foucault le décrivait ainsi :

Par la même nécessité, ce savoir devait accueillir à la fois et sur le même plan magie et érudition. Il nous semble que les connaissances du XVI^e siècle étaient constituées d'un mélange instable de savoir rationnel, de notions dérivées des pratiques de la magie et de tout un héritage culturel dont la redécouverte des textes anciens avait multipliés les pouvoirs d'autorités⁸⁴.

Le romancier fictif porte comme sous-titre *Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, et c'est là une paradoxale ironie. André Belleau y réfléchit indirectement la fonction du critique dans la société québécoise et cette fonction se veut justement un décroisement de la représentation, celle de la circulation sans fin des discours. Le critique réel libère ici le romancier fictif.

⁸⁴ Michel Foucault, *Les mots...*, *op. cit.*, p. 47.

Conclusion

Le titre d'une livraison de *Parti pris* : « Pour une littérature québécoise » permet de mesurer à partir du déterminant indéfini, l'accomplissement d'une idée *révolutionnaire* en 1965. « Pour une... », cette volonté brouillonne d'investir un terme vierge de tous les désirs, s'est en moins de vingt ans concrétisée en un « la », déterminant défini et définitif. Que le terme pèse de toute son évidence ou de toutes ses interrogations, importe moins que le poids est résolument présent. Quand, quinze ans après, on évoque « la littérature québécoise », plus rien du flou initial ne subsiste. Bien que le terme reste sujet à toutes les mutations, celles-ci s'effectueront dorénavant en regard d'idées et de textes solidement institués et non à partir de ces limbes d'où les essayistes les ont d'abord tirés. Car dans cette naissance, il faut le reconnaître, c'est la critique québécoise qui aura joué le rôle d'accoucheur.

Dans ce numéro particulier de *Parti pris*, le jeune André Brochu engageait un programme critique qui allait être suivi par une majorité de ses contemporains : « La tâche que je me suis fixée comme critique, c'est la découverte d'une identité québécoise à travers les œuvres qui constituent notre tradition¹ ». On a pourtant vu que la pratique poussait plutôt le critique à décrire l'identité des textes, des œuvres, des écrivains, identité qui n'allait pas être forcément *québécoise*. Reste que les

¹ André Brochu, «La nouvelle relation écrivain-critique», *L'instance...*, *op. cit.*, p. 40. Nous soulignons.

œuvres, la tâche, l'identité subsistent dans les essais de Brochu et les trois termes forment l'équation presque parfaite par laquelle on peut décrire la naissance d'un projet de critique professionnelle : œuvre, tâche, identité. La première rupture est bien là, mais elle est moins profonde qu'elle ne le semble par rapport à la nationalisation de la littérature commandée par Camille Roy : « ceci nous indique déjà quel fut, quel doit être dans notre histoire le rôle des lettres canadiennes² ». M^{gr} Roy proposait une séquence inverse : l'identité, la tâche, les œuvres. L'éminent recteur en 1928 se positionnait avant les œuvres tandis que le jeune chercheur de 1964 se plaçait après. Cela a donc pour conséquence que la critique peut maintenant se définir pour elle-même. À l'essayiste Claude-Henri Grignon qui voulait rediriger la littérature vers ses quartiers traditionnels : « notre culture sera paysanne, ou ne sera pas », Brochu fait écho en souhaitant que ce soit la critique qui « sera intelligente ou ne sera pas³ ». Voilà comment se vivra la différence entre la mondanité première et la professionnalisation seconde. Là où la critique mondaine parlait au nom de la littérature, au premier degré, la critique professionnelle se réalisait par une maîtrise du texte second et laissait libre et ouvert le texte littéraire antérieur ou futur. Mais jusqu'ici l'enjeu ne s'est que déplacé, la commande n'a fait que changer d'objet de la littérature à la critique, mais l'impératif demeure.

² Camille Roy, *Études et croquis : pour faire mieux aimer la patrie*, Montréal, Éditions du Mercure, 1928, p. 102.

³ André Brochu, « L'œuvre littéraire et la critique », *L'instance...*, *op. cit.*, p. 38.

Pourtant chez Brochu la littérature québécoise n'est jamais vécue comme un truisme. Il existe chez lui une conscience douloureuse de son absence au monde et de la mission critique qui consiste à transmuter cette absence en positivité :

Que le critique soit la conscience malheureuse de l'écrivain, cela s'exprime de façon manifeste dans la légende si accréditée du " critique, écrivain *manqué* " (le critique ne se fait d'ailleurs pas faute de prouver le bien-fondé de cette opinion). Mais que signifie en réalité cette expression sinon que le critique est l'incarnation du *manque* même, ressenti par chaque écrivain, à exister comme valeur certaine à ses propres yeux?⁴

Le manque de l'écrivain n'est pas celui de la valeur, c'est celui de la conscience de sa valeur, une valeur certaine, immanente, pleinement territorialisée dans le texte littéraire. Selon Brochu, elle est invariablement là et c'est au critique de la dévoiler, de découvrir son identité et de s'y assujettir. C'est précisément en cela que la critique des années 1960 reste attachée à celle de Camille Roy : l'idée que l'objet du désir critique se trouve dans le texte littéraire, qu'il peut en être extrait et stationné dans un texte second. Malgré tous les conflits, toutes les révolutions, la plus profonde parenté idéologique est sans doute celle-là et elle est partagée bien au-delà des allégeances politiques.

Quelques années plus tôt, un Gilles Marcotte, pourtant peu enclin au nationalisme, avait également constaté l'échec relatif du roman québécois à se constituer comme le récit réaliste de l'accession d'une bourgeoisie à la légitimité moderne. Ce texte, « Brève histoire du roman canadien-français », disait en substance : « Notre roman est raté, *mais voilà ce qu'il est* ». Et le critique montrait le

⁴ André Brochu, « La nouvelle relation écrivain-critique », *op. cit.*, p. 51.

cheminement lent et pénible qui mènerait la forme romanesque, par delà cet échec, vers une réussite potentielle. *Angéline de Montbrun, Maria Chapdelaine, Un homme et son péché, Poussières sur la ville...* Puis, arrivé au terme de cette évolution, à la réalisation de ce roman, l'essai finit sur ces mots souvent repris :

Le roman canadien-français a déjà conquis ses libertés essentielles. Il approche de sa maturité dans la mesure où la société canadienne-française se structure et se diversifie, et il n'est pas impossible qu'il prenne bientôt la relève de la poésie, comme le genre littéraire le plus apte à exprimer nos vérités⁵.

Fin du dicible, là se clôt la parole du critique. Lui aurait-il été permis de faire ce pas de plus et d'affirmer : « voilà *ce qu'il pourrait être*, voilà *ce que je souhaiterais qu'il soit* »? C'eût été là usurper le privilège du romancier, c'eût été là retourner à la plus pure mondanité normative qui pontifie et qui piaffe. Le programme de professionnalisation de la critique, énoncé par Brochu et qui s'édifiait pendant la Révolution tranquille, se constituait précisément contre ce désir spontané sur lequel planait l'ombre d'un catholicisme réactionnaire. Contre cela s'est développée une critique méthodique dont l'exigence première aura été de bien marquer son autotélisme par rapport au texte littéraire. Les qualités intrinsèques de l'analyse devenaient les critères d'une réussite critique.

On peut aussi croire qu'une des voies privilégiées pour contourner le péril de la normativité aura été celle de la formalisation, d'où cette multiplication des discours seconds qui envisagent la matérialité du texte comme une immanence accomplie.

⁵ Gilles Marcotte, « Brève histoire du roman canadien-français », *Une littérature...*, op. cit., p. 73.

Complètement détachée du préjugé des représentations et du commentaire, la critique d'inspiration rhétorique pourrait, pensait-on, proclamer un désir authentique. Mais on a très tôt décrié ce formalisme triomphant en l'assimilant à la technocratisation universitaire. Là s'est jouée une courte lutte institutionnelle dont on devrait surtout retenir que le débat a été justement rendu possible parce que les deux positions rivalisaient pour un même objet, à savoir une quelconque « essence » des textes. Ce n'est pas sa prétention à l'objectivité, à la quantification, à la neutralité qui minait l'inscription subjective du critique formaliste, mais son postulat selon lequel les formes constituent le Même du texte. Un Même littéraire qui existe sans la convocation d'une parole critique. C'est un tel point de vue que François Ricard illustre dans sa description de la littérature dans *Menaud, maître-draveur* :

Celle-ci lui vient avant tout de sa richesse artistique et de l'extraordinaire achèvement de sa forme. Pour la saisir dans son intégrité d'œuvre d'art, pour l'aimer avec justesse et lucidité, il faut donc se dégager des questions historiques ou sociologiques et entreprendre une étude qui aborde l'œuvre directement, non pas à partir de ce qu'elle suggère à l'esprit politique ou à la conscience de race, mais en s'efforçant de la découvrir en elle-même, dans son originalité et sa spécificité d'objet littéraire⁶.

Le vocabulaire reste là aussi transparent : intégrité, originalité, spécificité du texte littéraire; justesse et lucidité du sujet qui l'appréhende. C'est dans le roman que se trouve l'origine du désir critique, dans l'expressivité stylistique qui remplace ici la traditionnelle dénotation patriotique. C'est donc ailleurs que se termine sa course : dans la conscience pleine et entière du sujet qui se possède lui-même. La véritable

⁶ François Ricard, *L'art de Félix-Antoine Savard...*, op. cit., p. 13.

question de cette étude aura été de savoir si l'essai critique québécois pouvait simplement dire *plus* que ce qu'affirmait le roman ou bien s'il était limité par sa nature à en épouser le contour à partir de l'intérieur.

*

L'identité du roman québécois, l'identité du texte littéraire, identité de sa spécificité littéraire ou québécoise, cela reste le mot d'ordre d'une critique qui cherche à caractériser son action par une grande subordination au roman, à la réalité, aux valeurs. La critique, cherchant à dire l'invariable du texte littéraire d'une lecture à l'autre, se construisait pourtant sur la négation de sa propre singularité. Dans la première partie de cette étude, il aura été question de ces textes et de cet esprit critique fondé sur un contrôle toujours plus serré de ses opérations textuelles. Cela amenait le critique à rabattre le littéraire sur lui-même, souligner ce qui procédait du savoir, ce qui cédait à l'institution. Cela l'obligeait à bien marquer le pas, à chacun des passages d'un degré à l'autre. Citation, commentaire particulier, généralisation théorique, références savantes restaient la preuve d'une connaissance profonde de l'activité critique, de ses tenants et aboutissants.

En s'étagant ainsi dans le discours, les différents degrés de textualité devenaient alors beaucoup plus prononcés parce qu'ils se révélaient les marques de la stabilité. Il ne faudrait surtout pas confondre la critique mondaine et la critique professionnelle nous avait averti Gilles Marcotte dans *Présence de la critique*. Il y a le désir et il y a le savoir, l'un et l'autre sont deux véhicules distincts de la subjectivité. L'objet du désir ne reste intact que dans le champ du désir, c'est-à-dire

dans le texte littéraire. L'objet du savoir n'est valable que dans son champ spécifique. Et, à passer inconsciemment de l'un à l'autre, on risque les errements et les perversions de celui qui prend ses désirs pour la réalité ou qui désire les objets incongrus du savoir littéraire. Dix et quinze ans plus tard dans « Les problèmes du capitaine » et « Institution et courants d'air », quand Marcotte distingue l'*idée* de la littérature québécoise et les *œuvres* de la littérature québécoise, il confirme la même stratification : ne confondons pas, dit-il, le discours de pouvoir, celui de l'institution, subventionnant les subventionnés, et le discours littéraire, celui des désirs indomptables jamais assignables à résidence. Mais la notion d'étagement, sa hiérarchisation, la stratification des écritures, tout cela dénote déjà une prise de pouvoir par l'objectivation et la maîtrise du niveau de textualité directement inférieur. Et comme l'ensemble de ces contrôles s'intégrait et se recueillait dans une figure subjective, la subjectivité du pouvoir devient résiduelle par rapport au désir initial.

On peut le dire autrement. La critique québécoise des années 1960 voulait exprimer une *identité* des romans, ce qui, par définition, dans les textes revenait inaltéré d'un degré à l'autre. Cette critique adoptait immanquablement le point de vue le plus reculé possible. *Le* critique québécois s'extrayait de *la* critique québécoise pour devenir un sujet de *la* lucidité. Cette façon de faire repoussait le sujet toujours un peu hors du jeu en agrandissant l'horizon de sa vision, en se déplaçant sur une instance supérieure. Alors le sujet critique se mettait à distance d'une institution dont il se sentait détaché, et ainsi s'approfondissait son isolement. D'où cette figure de l'étranger qui revient invariablement pour opérer la distance critique nécessaire à

l'analyse : « Essayons d'entrer dans la peau d'un lecteur étranger⁷ » nous proposait Gilles Marcotte pour mieux nous glisser dans celle du critique. Quant à André Brochu, visiblement voltairien, il parle de plus loin encore : « Pour l'habitant de Sirius, Menaud ressasse une vieille rengaine, celle de la survie⁸ ». On a vu comment François Ricard épousait le regard d'étrangère de Gabrielle Roy et encore en 1972 c'est à Jérusalem qu'André Belleau prononce une conférence intitulée « Problématique présente de la littérature québécoise⁹ ». Il y a dans ce dernier texte un aplomb qui ne trompe pas et qui transpose géographiquement l'idée qu'on ne peut bien envisager le littéraire, le québécois ou quelque adéquation des deux termes, que bien en retrait de cette mouvance. L'étranger n'est pas ici un artifice rhétorique, c'est une véritable position discursive, revendiquée avec d'autant plus de force que le critique se refuse à l'universalisme. La position d'extraterritorialité ne s'accompagne cependant pas d'un complet détachement pour les œuvres parce que la part du sujet liée au désir premier reste inaliénable. André Brochu plaide, par exemple, le maintien de cette dimension :

L'auteur – je termine sur cette pensée exaltante – qui réussira à faire vivre une âme, une sensibilité, un caractère adultes puisés à même notre substance collective remplira auprès de nous la même fonction que Pouchkine en Russie, alors qu'il définissait l'essence même du génie de son peuple¹⁰.

⁷ Gilles Marcotte, « L'expérience du vertige dans le roman canadien-français », *op. cit.*, p. 75.

⁸ André Brochu, « Menaud ou l'impossible fête », *L'instance...*, *op. cit.*, p. 248.

⁹ André Belleau, « La problématique présente de la littérature québécoise (1972) », *Y a-t'il un intellectuel...*, *op. cit.*, p. 130-137.

¹⁰ André Brochu, « De *La bagarre aux Pédagogues* », *L'instance...*, *op. cit.*, p. 106.

Mais toutes les affirmations de ce genre apparaissent presque naturellement en fin ou en début d'essai, toujours un peu en retrait, pour bien marquer l'implication du critique dans une littérature, dans une société, dans un réel – contrairement à ce qui fut reproché à l'universalisme spirituel de *La Relève*. Car cette implication n'empêche pas le travail critique véritablement second de s'élaborer dans un lieu toujours autre que le désir n'altère en rien. Voilà pourquoi la description des tâches s'exprime par une multiplication des formules où s'additionnent les commandements : « La critique aujourd'hui – je parle de la vraie – étudie l'œuvre *et* l'apprécie en fonction d'elle-même¹¹ ». « *Comme* le feuilletoniste » et « *comme* le spécialiste universitaire », l'essayiste « assume les risques de l'interprétation, du jugement, du dialogue » et « s'offre le loisir d'une longue réflexion et de recherches exigeantes¹² ». Toutes les définitions de l'écriture de la critique passent à cette époque par une série de *et* qui montrent bien, du seul fait qu'on puisse les séparer et les additionner ainsi, que rien ne relie l'étude et l'appréciation, la recherche et le jugement.

*

On peut aujourd'hui mesurer le substrat de type paranoïaque sur lequel s'est au tout début développé cette entreprise critique qui se constituait une subjectivité *contre* l'ensemble de ses déterminations, *contre* le canon, *contre* l'institution. Paranoïaque, cette critique devance sa propre interprétation dans un œil tiers, qui prévient la mauvaise réception en se l'appliquant soi-même, toujours en retrait, mais

¹¹ André Brochu, « L'œuvre littéraire et la critique », *op. cit.*, p. 22. Nous soulignons.

¹² Gilles Marcotte, *Présence...*, *op. cit.*, p. 13. Nous soulignons.

toujours menacée d'un extérieur. On rejoint par là une subjectivité cartésienne qui se saisit dans le doute et la méfiance généralisés. La marque de ce sujet critique, comme une figure propre à régir l'ensemble de l'essai, demeure alors complètement diffractée et morcelée dans ces degrés de textualité. Une suite de coupures venait dessiner différents organes sur un corps critique. Celui-ci pouvait bien intimement apprécier la prose d'Yves Thériault, mais la juger aussi inférieure à ce qui se faisait ailleurs, et toutefois la considérer capitale dans la constitution des lettres québécoises, et ainsi de suite. L'addition dans la théorie des charges critiques (apprécier *et* étudier *et* préserver) se traduisait en pratique par une série de soustractions dont on s'accommodait tant bien que mal. Il faut relire la première préface d'*Une littérature qui se fait* pour comprendre comment l'essayiste exprime une déchirure entre le désir, le savoir et le pouvoir, entre une littérature que Marcotte admet déficiente et la nécessité impérieuse d'amorcer un dialogue avec elle¹³. Ainsi, le lieu commun qui place le cœur à gauche, la tête à droite et les pieds au centre traduit une posture, un malaise que la critique québécoise aura éprouvé au cours des années 1960 à se soutenir par le seul désir du texte. Le projet de cette étude, qui cherchait dans un premier temps à saisir une authenticité de ce désir de la subjectivité critique, s'est donc heurté à son fractionnement alors que le sujet se constituait dans le vertige de sa propre lucidité.

¹³ Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1968, p. 7.

*

L'analyse des textes révèle une série de transformations qui se sont produites au cours des années 1970, quoiqu'il reste difficile de donner une date précise à ce qui n'est pas une cassure, mais l'ouverture successive de nouveaux défilés empruntés par l'écriture de la critique¹⁴. Il ne faut cependant pas y voir un simple retour à la mondanité, même si celle-ci n'est pas exempte de ce qui s'élabore dans le circuit. Cette mondanité, le littéraire ou la part d'écriture de la critique, ne fait cependant plus figure d'origine, elle devient une sorte d'étape qui est relayée par un savoir professionnel, par un pouvoir institutionnel, puis par une figure subjective pour retourner comme projection dans le texte littéraire. Ce n'est pas un retour à la mondanité et ce n'est pas non plus un repli face à l'institution. Il s'est même produit quelque chose de particulier au cours des années qui vont de 1960 à 1980. Au début de la période et malgré son état minimal, les essayistes se gardaient à distance de l'institution critique, ce qui est d'ailleurs une façon d'y participer. Il n'y a qu'à voir tout le refus de la référence savante manifesté en 1962 par Gilles Marcotte dans *Une littérature qui se fait*¹⁵ pour comprendre que l'écriture restait en retrait de l'institution à laquelle elle se soumettait pour d'évidentes raisons politiques, mais sans

¹⁴ On peut renvoyer l'analogie de la mutation à Pierre Nepveu qui comparait dans *L'écologie du réel* les deux premiers mouvements qui ont dominé la poésie québécoise contemporaine et contaminé aussi le roman. Il distinguait, entre autres, une esthétique de la fondation et une esthétique de la transgression; la première identitaire, la seconde contre-identitaire. Comme on ne peut plus attribuer la création de l'esthétique au domaine littéraire et son constat objectif à sa critique, un tel changement de registre aura évidemment son pendant dans la critique. Voir Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.

¹⁵ Voir *supra* p. 150.

enthousiasme ni désir. À l'inverse, à la fin des années 1970, le même critique n'hésite plus à évoquer sur le mode métaphorique les différentes factions méthodologiques rivalisant pour l'étude de l'œuvre. La critique a ainsi investi le champ de l'institution à mesure que celui-ci s'étendait, non seulement pour le soumettre ou pour en prendre pouvoir, mais pour y *jouer* d'une écriture, ce qui ne saurait se réduire à la dimension référentielle. Le changement auquel on a été convié se caractérise donc par le déplacement perpétuel de l'objet du discours critique dans des pistes qui renvoient l'institution dans la mondanité, et vice versa.

Mais ces circuits, qui permettent au désir de garder son mouvement, n'entrent pas en rivalité avec l'édifice stratifié par où le sujet se construisait un pouvoir symbolique. Les circuits se développent et se bouclent dans les marges¹⁶; ils côtoient le régime territorial de la capitalisation institutionnelle sans le menacer. Dans ce dernier régime, le désir se créait un objet littéraire, sapientiel ou institutionnel et se traduisait par une prise de pouvoir, une appropriation et une marque de propriété sur le discours. Cet état permanent de la critique se donne comme immédiatement lisible, mais ne parvient pas à décrire la fuite de l'objet du discours autrement qu'à titre de déficience, de frivolité ou, au mieux, de style personnel.

¹⁶ Ce que Gilles Marcotte exprime dans cette anecdote : « Je vous offre à ce propos un récit bref, accompagné de commentaires. En sortant de chez moi, un ami trébuche dans l'escalier et se fait au front une bosse énorme. La bosse, la souffrance, c'est du vécu, sans aucun doute. Je me précipite, l'aide à se relever, lui apporte une serviette humide pour soulager la douleur; encore du vécu. Mais ce vécu intéresse en moi l'ami, non le professeur de littérature, le critique (d'ailleurs un critique a-t-il des amis ?). Voici qu'il sacre : « Baptême ! ... » (Cet ami a des origines populaires.) Le littéraire, en moi, dresse l'oreille, comme un chien bien dressé. » Gilles Marcotte, *La Littérature et le reste...*, *op. cit.*, p. 44.

À partir donc du moment où se sont bouclés ces circuits, il devient impossible d'ancrer une littéarité dans un texte définitif. Tout ce qu'on peut lire, c'est qu'il y a répétition des énoncés d'un degré à l'autre, d'un texte à l'autre, d'où cette étrange parenté du désir et du canon. Dans les deux cas, il n'y a ni sujet ni objet originaire. Il y a de la libido, de l'inconscient, et ce qu'on nommait de la perversion, alors qu'il restait encore la croyance en un objet légitime. La répétition doit bien sûr être comprise comme une production de différence qui devient d'autant plus efficace qu'elle parvient à sublimer l'origine. On peut décrire ce processus comme un mouvement général de décentrement du texte critique qui n'a plus son objet dans le texte littéraire, mais dans un ailleurs toujours reporté.

On a rapidement pu constater cela dans la production de valeur littéraire par l'écriture critique. Ce n'est plus, dans *La littérature et le reste*, par la traditionnelle caution que Brochu et Marcotte produisent la valeur des *romans à l'imparfait*; c'est par une écriture motrice qui prend à charge le manque même qu'ils reconnaissent dans ces romans. Ici, c'est la métaphore sportive qui régénère le savoir, le déplace ailleurs, ouvre des champs inexplorés à la critique. Mais elle n'agit pas pour rendre compte des romans ou de l'essai, elle ne prétend pas à la représentation, elle fonctionne dans un autre registre, celui de la figuration. En fait, si cette métaphore ne dit jamais le corps, elle fait mieux : elle le suggère, elle l'érotise en le frôlant, pour ensuite le déposer comme valeur dans le roman. Tout se passe, dans ce texte, comme si le travail de l'écriture critique produisait la littéarité des romans à même un désir qui n'est pas exprimé, mais entretenu ou suggéré, parce qu'il vient toujours de plus

loin derrière le sujet, de Marie-Claire Blais ou d'une *doxa* sportive. Chose étonnante, cela se fait parallèlement à une escalade du pouvoir, par des objectivations successives où se répondent les critiques. L'interprétation des romans place les lettres de Brochu et Marcotte en travers les unes des autres, mais le désir les traverse de part en part.

Ce n'est pourtant pas là une mutation qui introduirait des méthodes ou des perspectives théoriques nouvelles. À preuve, dans *L'introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy* de François Ricard, une construction critique traditionnelle comme la biographie de l'écrivaine devient l'occasion d'une écriture où se fondent la vie, le roman, l'essai et le support institutionnel. Les strates de l'essai s'effacent alors complètement au profit d'un continuum de discours qui fait chœur de toutes les voix impliquées dans la pratique professionnelle : romancière, critique, institutionnelle. La question du sujet de l'énonciation, sujet du pouvoir, à savoir « qui parle? qui répète? » perd toute pertinence parce que ces énoncés érotisés réitérés sur le mode premier, second ou tertiaire sapent, comme le suggérait Foucault, la singularité d'un texte d'origine. Il ne reste que les purs actes, presque incantatoires, qui redisent la vie et l'œuvre de Gabrielle Roy. Entre eux est entretenu un rapport circulaire, où rien ne permet de poser un début et un terme, du moins dans la première partie de l'essai. Ce n'est pas que la démesure des concepts de vie et d'œuvre employés par Ricard qui permet cette productivité de l'essai. C'est plutôt la circulation des énoncés qui s'oppose à leur station dont une des formes définitives particulièrement révélatrices serait celle des annexes, qu'on publie souvent à la fin des romans. Sous trois

rubriques : vie, œuvre, études critiques, les discours demeurent dans un cloisonnement presque parfait. C'est pourtant là que se termine la course du texte de Ricard. La seconde partie de l'essai reterritorialise le désir dans les textes, elle les marque de la valeur d'exil ou de retour, et y assigne une littéarité précise.

On retrouve chez André Belleau cette même circulation qui passe ici par la discrétion d'objets littéraires minimaux : un événement, un symbole, une scène; mais ils ont pour eux cette faculté de faire communiquer le microcosme du texte littéraire et le macrocosme du discours social. De la poupée de chiffon de *La route d'Altamont* ou de l'utopie d'une expression littéraire immédiate, laquelle est véritablement première, laquelle est seconde? Qu'importe, c'est leur faculté de se renvoyer la cause à l'une et à l'autre, qui maintient à vif le désir dans cet essai où on en arrive à perdre de vue l'objet véritable du discours critique. Ce qui dans un texte parfaitement institutionnalisé ferait figure de lacune devient chez Belleau une motricité parce que cette indétermination est compensée par une solide mise en réseau à chacun des degrés de textualité. Reste que l'essai peut se lire comme une savante mise en scène où est orchestrée une série de romans pour créer le récit d'une quête qui serait du point de vue romanesque parfaitement artificielle. Mais cette quête est, selon Belleau, révélatrice des tensions intellectuelles du Québec étudiées dans *Le romancier fictif*.

La diversité des voies par où peut circuler le désir n'est sans doute pas épuisée par le seul examen de ce corpus, mais le mouvement est bel et bien là. La dimension commune à chacun de ces essais critiques, ou plutôt parties d'essai, se reconnaît au renoncement temporaire du grand projet issu de la Révolution tranquille de dévoiler

une identité du roman québécois. C'est-à-dire que la critique ne visait plus à décrire un texte littéraire singulier et vierge, tel qu'il se donnerait à lire pour une critique à venir, dans dix ou vingt ans. Dans leurs essais, Brochu, Marcotte, Ricard et Belleau ont plutôt assumé une part de leur parole comme une différence positive et créatrice. Paradoxalement, en renonçant à fixer l'objet du désir dans une catégorie définie du discours où il pourrait être instrumentalisé par un texte critique tiers, les essayistes ont pu opérer une certaine séduction sur leurs lecteurs. Cette forme d'appel à entrer dans la circulation critique joue en douce dans l'économie institutionnelle du savoir, mais peut rarement y être utilement capitalisée.

La subjectivité qui résulte de ce décentrement perpétuel est donc plus difficile à saisir, mais elle reste non moins présente. Elle est plus difficile parce qu'elle se donne comme la perte du pouvoir de stopper l'enchaînement des procédures herméneutiques qui caractérisait le sujet paranoïaque. Pour perpétuer cette terminologie clinique employée par Deleuze et Guattari, la subjectivité issue de cette pratique serait à associer à la schizophrénie au sens où des flux de discours viennent parcourir les textes sans aucun bénéfice résiduel. Plus concrètement, cette subjectivité reste fortement liée au corps dont elle n'exprime aucun détachement, aucune coupure. Il n'est pas surprenant que ce thème soit explicitement présent dans presque toutes ces échappées désirantes. Corps sportif chez Brochu et Marcotte, corps de la romancière chez Ricard et corps totémique de la poupée chez Belleau. Il n'y a plus là de sujet lecteur, de sujet critique ou de sujet institutionnel distinct les uns des autres, car ils partagent la même corporalité.

*

En 1983, dans un essai dont la thématique reste en apparence assez éloignée des préoccupations littéraires, André Belleau donnait une formule frappante qui résume tout le mouvement délié d'une critique arrachée à l'identité du roman. Il évoquait ainsi la traditionnelle justification de la politique linguistique par le recours à une quelconque essence de la société québécoise et la jugeait d'avance irrecevable. « Pour moi, j'aime mieux vivre que me définir » et il affirmait même plus loin que cette « essence » n'était pas quelque chose qui le concernait vraiment. André Belleau proposait plutôt l'unilinguisme institutionnel comme l'aménagement d'un espace discursif *désiré*. Il y a là un changement de taille dans une esthétique de l'essai qui assimile son action à la participation plus qu'à la description ou la prescription d'une culture déjà désignée. Le pendant littéraire de cette position politique s'était déjà affirmé quelques années plus tôt, quand cette critique québécoise avait cessé de répondre à la tâche qu'on avait exigé d'elle : qu'elle constate, voire subsume, une littérature nationale. Ce qui se joue ici, ce n'est pas une monosémie contre une polysémie, la centralisation concentrationnaire contre la libéralisation du sens et des formes, la collectivisation contre l'individuation de la lecture. *La critique*, c'est-à-dire l'institution critique, est déjà une polysémie *en acte*. C'est, en fait, la seule façon concrète développée jusqu'ici qui ait réussi à intégrer les interprétations les plus diverses. Elle en exclut certes, mais surtout coordonne, par delà sa diversité, l'ensemble du discours second dans un mouvement où les conflits sont minimisés ou ritualisés. Et l'institution universitaire contemporaine reste à ce point souple –

Deleuze dirait capitaliste – qu'elle recycle toute contestation, la rétribue et s'en nourrit. S'il y a une opposition entre deux systèmes, c'est celle, beaucoup moins politique ou politiquement récupérable, qui met d'un côté une parole qui s'affirme en identifiant son objet culturel – et cela, par n'importe quelle qualité caractéristique – et place, de l'autre côté, une parole qui cherche à créer, dans le champ culturel, une différence par rapport à son objet. Elle n'est pas non plus polémiste; elle agit non pas pour modifier la culture en fonction d'un idéal où elle se retrouverait enfin identique à elle-même. Elle est la culture vécue comme une aventure. Or, la critique québécoise des années 1970, telle que pratiquée par Brochu, Marcotte, Ricard et Belleau, se trouve surtout de ce côté.

*

Ces mouvements excentriques de la critique se sont-ils arrêtés? Marcotte et Brochu, Belleau et Ricard ont-ils réinvesti cette échappée du désir des sphères territorialisées? Si on a pu le constater chez le dernier, les limites de la présente étude empêchent de décrire plus avant un tel phénomène. Mais on pourrait en guise de dénouement tenter quelques hypothèses pour expliquer cette soudaine percée de la subjectivité désirante dans la critique québécoise.

Il y aurait, d'abord, à parler de la pauvreté inhérente au corpus romanesque québécois de l'époque qui a pu entraîner un rapide épuisement d'une critique littéraire cherchant à se constituer à même une soumission aux textes. Gilles Marcotte avait, déjà en 1966, prévenu de ce danger de construire une telle institution sur des bases aussi fragiles :

Personne ne contestera la valeur de telles ambitions. On peut seulement se demander si, dans la plupart des cas, les œuvres présentent une substance littéraire assez riche pour justifier les lourdes armatures critiques dont on les affuble¹⁷.

Cet avertissement, Marcotte le réitérera d'ailleurs souvent, mais il ne faut pas s'y tromper, car c'est aussi participer à l'armature critico-institutionnelle que de mettre en doute sa viabilité. Corollaire des avertissements explicites de Marcotte, il s'est peut-être produit quelque chose qui aura été senti plus profondément par la critique vers la fin des années 1960. Quelque chose de similaire à une panne du désir aurait laissé les discours de second degré dans une impasse où ils auraient épuisé leur capacité d'objectiver davantage le roman québécois. Dans un tel cas, le retour du texte, retour au texte, sous une forme déterritorialisée ouvre des voies nouvelles et agrandit le champ de son action. La critique se sera donc chargée de compenser ce manque du roman par son propre essor désirant. Le fait que la critique ait aussi été rattrapée par la production romanesque des années 1960, qui a atteint la maturité dans la décennie suivante, joue aussi sans doute pour beaucoup dans une certaine liquidation de l'identité recherchée dans les romans des décennies précédentes.

Une autre cause possible de ce changement de régime pourrait se trouver dans l'apport d'un grand mouvement rhétorique venu de l'Europe structuraliste, déconstructionniste, formaliste ou autre, mouvements qui ont soufflé dans les années 1970 et dont on a amplement documenté l'influence. La critique, qui s'était pratiquée jusque-là au Québec et était largement tributaire de la tradition commentative, s'est

¹⁷ Gilles Marcotte, *Présence...*, *op. cit.*, p. 12.

trouvée bousculée par une pratique qui pouvait rapidement aller chercher une large part de la reconnaissance universitaire. En soi, ce n'est évidemment pas la tendance formalisante de l'écriture rhétorique qui a permis à la critique de se libérer du joug de la dépendance du commentaire. Seulement, son avènement rapide a pu déstabiliser l'objet d'étude : l'autonomie affichée par cette scientificité aura miné la bonne conscience de la fidélité aux textes et aux œuvres et déstabilisé l'objet du discours critique. Cela expliquerait en outre que, dans ces mouvements de décentrement, il devient particulièrement difficile d'épingler à l'écriture seconde une valeur qui soit positivement commentative ou rhétorique. De par la circularité du mouvement désirant, l'écriture critique se trouve en même temps à l'amont et l'aval du texte littéraire. Ce serait là une cause extérieure qui pourrait mettre en lumière la complexité des rapports critiques à l'échelle internationale, car la critique universitaire est depuis longtemps mondialisée. Le Québec à cet effet peut mesurer plus largement qu'ailleurs l'apport des modèles théoriques étrangers¹⁸.

Une dernière raison passerait par une rupture des équilibres générationnels similaire à ce que Pierre Bourdieu avait décrit dans la France gaullienne au seuil de mai 68 où l'augmentation draconienne du nombre d'étudiants (puis de professeurs) avait perturbé le rythme d'intégration des *habitus*¹⁹. Ce qui aurait présidé là-bas à la dispute Barthes-Picard aurait au Québec, faute d'une autorité similaire, modifié en

¹⁸ Voir, à cet effet, les travaux de Robert Dion sur l'adaptation des modèles théoriques étrangers.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Homo...*, *op. cit.*, p. 207-252.

partie la pratique des sujets déjà institués²⁰. On peut facilement imaginer que la poussée des générations ait pu forcer une critique déjà établie à ouvrir son champ d'action au-delà de ce que prescrivait la tradition vingt ans auparavant. Le pouvoir que possédaient déjà ces critiques aura été là d'un avantage indéniable pour leur accorder la liberté nécessaire à la pratique d'une critique s'affranchissant de l'identité du texte premier. Le pouvoir universitaire est encore là un levier qui permet de désirer plus librement que ne le peut le néophyte, même si c'est ce dernier qui possède le désir le plus immédiat.

On aura reconnu dans ces explications les trois stations habituelles de l'étagement subjectif : littérature, critique, institution. Et on aura sans doute aussi noté combien il est difficile d'accréditer le fait qu'une cause émane à partir d'une ou plusieurs origines. C'est dans le même ordre d'idée que l'institution vient influencer la littérature sans aucun ascendant préalable. La génération d'après guerre, qui prendra sa place dans l'institution à la suite des Marcotte, Brochu, Belleau et Ricard, aura été engendrée pendant la période où s'écrivait *Au pied de la pente douce*, *Bonheur d'occasion*, *Agaguk*, *La bagarre*, et autres romans précisément vampirisés par cette critique en deux décennies. Ce n'est pas la première fois qu'on voit poindre la métaphore de l'enfant et du livre. Mais, dans ce cas précis, il s'agirait plutôt d'un renversement, car il semble exister une loi de l'équilibre postulant qu'une société, à

²⁰ « quatre ou cinq ans après la dispute Barthes-Picard qui opposa la nouvelle critique à l'histoire littéraire, on vit de petits Barthes chercher querelle ici à de petits Picard. En fait, ni les uns ni les autres n'étaient Barthes ou Picard ». André Belleau, « Portrait du prof en jeune littératurologue (circa 1979, détails) », *Y a-t'il un intellectuel...*, op. cit., p. 108.

défaut de produire une littérature viable, doit produire suffisamment d'enfants pour commenter de façon originale trente ans plus tard cette littérature, de sorte qu'elle puisse se régénérer d'elle-même. On se doutait bien que le critique avait quelque chose de l'enfant illégitime dans la littérature.

Bibliographie sélective

Ouvrages de critique québécoise étudiés

BELLEAU, André, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, 1999 [1^{ère} éd. : 1980].

BELLEAU, André, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986.

BELLEAU, André, *Y-a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984.

BROCHU, André, *L'instance critique, 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974.

BROCHU, André et Gilles MARCOTTE, *La Littérature et le reste*, Montréal, Quinze, 1980.

MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1^{ère} éd. : 1962].

MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, L'Hexagone, 1989 [1^{ère} éd. : 1976].

RICARD, François, *L'art de Félix-Antoine Savard dans Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, 1972.

RICARD, François, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec, Nota bene, 2001 [1^{ère} éd. : 1980].

RICARD, François, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985.

Critique et Essai québécois

- ALLARD, Jacques, *Traverses de la critique littéraire au Québec*, Montréal, Boréal, 1991.
- BLAIS, Jacques, « L'art de Félix-Antoine Savard dans *Menaud maître-draveur* », *Livres et Auteurs québécois*, 1972, p. 190-191.
- BONENFANT, Joseph, « Gilles Marcotte ou la pensée critique de l'inachèvement », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 51-61
- BROCHU, André, « Gilles Marcotte, critique et romancier. Entretien », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 5-34.
- BROCHU, André, *La visée critique*, Montréal, Boréal, 1988.
- DION, Robert et Nicole FORTIN, « La critique (1968-1996) » dans HAMEL, Réginald [édit.], *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 519-567.
- DION, Robert, « La littérature et le reste », dans LEMIRE, Maurice [édit.], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1970-75)*, p. 472-474.
- DION, Robert, « Critique universitaire et critique d'écrivain : le cas d'André Brochu », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, p. 193-203.
- DION, Robert, « Les stratégies cognitives dans *L'instance critique, [1961-1973] d'André Brochu* », *Protée*, vol. 21, n° 1, 1993, p. 102-108.
- DORION, Gilles, « L'instance critique, 1961-1973 » dans LEMIRE, Maurice [édit.], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1970-75)*, p. 433-434.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, *Signets II*, Montréal, CLF, 1967.
- FORTIN, Nicole, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994.
- GALLAYS, François, « Essai de critique littéraire de 1961 à 1980 », dans WYCZYNSKI, Paul, François GALLAYS et Sylvain SIMARD [édit.], *L'essai et la prose d'idée au Québec, Archives des lettres canadiennes; t. 6*, Montréal, Fides, 1985, p. 109-141.
- GAY, Paul, « L'art de Félix-Antoine Savard dans *Menaud maître-draveur* », dans LEMIRE, Maurice [édit.], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1970-75)*, p. 41-42.

- HAYWARD, Annette et Agnès WHITFIELD [édit.], *Critique et littérature québécoise, critique de la littérature, littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, 1992.
- HODGSON, Richard et Ralph SARKONAK [édit.], *Le roman québécois contemporain (1960-1986) devant la critique. Œuvres et critiques*, Tübingen/Paris, Günter Narr/Sedes, 1989.
- IMBERT, Patrick, « *Le roman à l'imparfait de Gilles Marcotte ou l'histoire absente* », *Voix et Image*, vol. II, n° 2, 1977, p. 281-284.
- IMBERT, Patrick, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.
- LAFON, Dominique, « *La littérature et le reste* », *Livres et auteurs québécois*, 1980, p. 183-186.
- LAMONTAGNE, André, « *Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique* », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, 1998, p. 61-76.
- LEMIRE, Maurice [édit.], *L'institution littéraire*, Québec, CRELIQ, 1986.
- LOISELLE, Michel, *Pour une approche schizoanalytique de l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, thèse de doctorat présentée à l'Université d'Ottawa, 1998, 265 p.
- MAJOR, Robert, « *André Belleau, Y a-t-il un intellectuel dans la salle?* », *Voix et Images*, vol. XI, n° 1, 1985, p. 114-118.
- MAJOR, Robert, *Parti pris, idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.
- MARCEL, Jean, *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992.
- MARCOTTE, Gilles, *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989.
- MARCOTTE, Gilles [édit.], *Présence de la critique*, Montréal, HMH, 1966.
- MELANÇON, Joseph [édit.], *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit Blanche, 1996.
- MELANÇON, Joseph, Clément MOISAN et Max ROY, *Le discours d'une didactique : la formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec, 1852-1967*, Québec, CRELIQ, 1988.
- MELANÇON, Robert, « *Ph.D. , écrivain* », *Liberté*, n° 169, 1987, p. 32-38

- MICHON, Jacques et Micheline GOULET, « Le roman d'apprentissage du critique littéraire », *Voix et Images*, n° 60, 1995, p. 530-541.
- NEPVEU, Pierre, « Le romancier fictif », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 147-149.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.
- PELLETIER, Jacques, « La littérature? Quelle littérature? », *Voix et Images*, n° 33, 1986, p. 538-542.
- POPOVIC, Pierre, *Entretiens avec Gilles Marcotte*, Montréal, Liber, 1996.
- RICARD, François, « La Littérature québécoise contemporaine, 1960-1977 : L'essai », *Études françaises*, vol. XIII, n° 3-4, 1977, p. 365-381.
- RICARD, François, *La génération lyrique*, Montréal, Boréal, 1994.
- ROBERT, Lucie, *Discours critique et discours historique dans le Manuel d'histoire de littérature canadienne de langue française de M^{re} Camille Roy*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1982.
- ROBERT, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.
- ROY, M^{re} Camille, *Études et croquis*, Montréal, Éditions du Mercure, 1928.
- VIGNEAULT, Robert, «La Critique littéraire», dans DIONNE, René et Normand BEAUCHEMIN [édit.], *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, p. 296-314.
- VIGNEAULT, Robert, *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994.
- WHITFIELD, Agnès, *Le je(u) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987.

Critique littéraire

ATLAN, Henri, « Niveaux de signification et athéisme de l'écriture » dans Jean HALERPIN et Georges LEVITTE [édit.], *La Bible au présent*, Paris, Gallimard, 1981, p. 55-88.

AUERBACH, Erich, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BOISSONNAULT, Pierre, Roger FAFARD et Vital GADBOIS, *La dissertation*, Belœil, La lignée, 1980.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.

CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

CHARLES, Michel, *L'arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985.

CLICHE, Anne-Élaine, *Dire le livre*, Montréal, XYZ, 1998.

COHEN, A., *Le Talmud*, Paris, Payot, 1991.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979.

DUCHET, Claude et Stéphane VACHON [édit.], *La recherche littéraire*, Montréal, XYZ, 1998.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

FISH, Stanley, *Is there a Text in this Class*, Cambridge /London, Harvard University Press, 1980.

FITCH, Brian, *À l'ombre de la littérature*, Montréal, XYZ, 2000.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

MONTAIGNE, Michel, *Essais*, Paris, Garnier Frères, 1969, t. 2.

STAROBINSKI, Jean, « Peut-on définir l'essai? », dans *Pour un temps / Jean Starobinski*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 185-196.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939.

TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984.

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole* Paris, Seuil, 1977.

Sujet, désir, pouvoir

ASSOUN, Paul Laurent, « Pour une histoire philosophique de la répétition », *Corps écrit*, n° 15, 1985, p. 75-88.

BOURDIEU, Pierre, *Homo academicus*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *L'anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris, Nathan, 1978.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. 2, p. 804-809.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, PUF, 1963.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1976.

FREUD, Sigmund, « On transformation of instinct as exemplified in anal erotism », *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres, The Hogarth Press, vol. XVII, p. 127-133.

FREUD, Sigmund, « Pulsions et destin des pulsions », dans *Œuvres complètes*, Paris, PUF, vol. XIII, 1988.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.

GRAFF, Gerald, *Professing Literature : an Institutional History*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

GUILLORY, John, *Cultural capital; the problem of literary canon formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

KLEIN, Mélanie, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1967.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *L'envers de la psychanalyse, Séminaire XVII*, Paris, Seuil, 1991.

LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Séminaire XI*, Paris, Seuil, 1975.

LEMIEUX, Vincent, « Structuration du pouvoir dans les universités », *Revue politique et management public*, vol. 12, n° 12, 1994, p. 135-149.

READINGS, Bill, *The University in Ruins*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

WEBER, Samuel, *Institution and interpretation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

Table des matières

Introduction	3
I. Stratifications dans l'essai critique	24
I.a La littéranité comme premier degré.....	25
I.a.1 Du texte littéraire à la littéranité du texte	27
I.a.2 De la littéranité au savoir littéraire	31
I.b La critique comme deuxième degré	38
I.b.1 Les méthodes : axiomatique et écriture	39
I.b.2 Le commentaire et le sacré	49
I.b.3 La rhétorique et l'esthétique	54
I.b.4 Les méthodes modernes : légitimité et subjectivité.....	60
I.b.5 La critique mondaine : opacité, autonomie et subjectivité	65
I.c L'institution comme troisième degré	71
I.c.1 De la critique à l'École	74
I.c.2 La constitution et clôture de l'institution.....	80
I.c.3 La concurrence au sein du champ.....	85
I.c.4 L'institution comme fait de discours : le canon.....	87
I.d Du sujet, en dernière instance	92
I.d.1 Les diffractions synchroniques du texte critique.....	97
I.d.2 Le sujet, principe unificateur de l'étagement critique	101
II. La critique québécoise stratifiée	108
II.a Une critique née de la rupture	109
II.a.1 La professionnalisation de la critique québécoise	109
II.a.2 La littéranité du roman québécois à la lumière de sa critique.....	115
II.a.3 L'institutionnalisation de la critique.....	132
II.b Essais de la lucidité	140
II.b.1 « Présentation » par François Ricard de <i>L'instance critique</i>	141
II.b.2 Gilles Marcotte et le trésor de la critique québécoise	150
II.b.3 André Belleau et la méthode sociocritique	159
II.b.4 La critique intimiste : « Écrire sur <i>Parti pris</i> » d'André Brochu	167
III. La subjectivité recréée.....	181
III.a L'objet du désir, la littéranité comme manque	182
III.a.1 Du sujet à l'objet.....	184
III.a.2 Une tradition du manque : le Midrash	195
III.a.3 Le désir de l'Autre : le canon.....	200

III.b	Brochu et Marcotte et <i>La littérature et le reste</i>	208
III.c	Aspects de la répétition dans le circuit critique	232
III.c.1	Malédiction et bénédiction de la répétition	234
III.c.2	La répétition dans tous ses degrés	243
III.c.3	Trois conséquences de la répétition	250
IV.	L'essai arraché au roman	260
IV.a	Dérives et ancrages dans <i>Gabrielle Roy</i> de François Ricard	263
IV.b	André Belleau et le travail métonymique	286
	Conclusion	313
	Bibliographie sélective	335
	Table des matières	343