

Du manuscrit à la critique : *Temps pascal* et la question ontarioise

Andréanne Berthelot

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise ès arts en Lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

Table des matières

TABLE DES MATIERES.....	II
RÉSUMÉ.....	IV
REMERCIEMENTS.....	V
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	8
1 L'INSTITUTION LITTÉRAIRE FRANCO-ONTARIENNE : LA NAISSANCE D'UNE LITTÉRATURE	
ONTAROISE 9	
1.1 QU'EST-CE QU'UNE INSTITUTION LITTÉRAIRE?.....	9
1.2 STRUCTURE ORGANISATIONNELLE ET AUTONOMIE.....	12
1.3 FONCTION SOCIALISATRICE DE L'INSTITUTION.....	25
1.4 LA DOMINANCE IDÉOLOGIQUE ET LES LITTÉRATURES MINORITAIRES	29
2 L'ÉMERGENCE DE L'INSTITUTION LITTÉRAIRE FRANCO-ONTARIENNE.....	33
2.1 QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE FRANCO-ONTARIENNE?.....	33
2.2 LES CONDITIONS D'ÉMERGENCE	34
2.3 LA GENÈSE STRUCTURELLE DE L'INSTITUTION FRANCO-ONTARIENNE.....	39
2.4 LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE ET LITTÉRATURE FRANCO-ONTARIENNE.....	42
CONCLUSION	47
DEUXIÈME PARTIE	49
1 L'IDÉOLOGIE POLIQUINIENNE : DISCOURS ENTOURANT LA PRODUCTION DE <i>TEMPS PASCAL</i> 50	
1.1 EXEMPLES ET CONTRE-EXEMPLES : LES SOURCES D'INSPIRATION DE L'ÉCRIVAIN.....	52
1.2 LES AMBITIONS LITTÉRAIRES D'UN JEUNE ÉCRIVAIN.....	59
CONCLUSION	72

2	ENTRE AMBITIONS ET CONVICTIONS.....	74
2.1	PERCEPTION POLIQUINIENNE DU MONDE DE L'ÉDITION	74
2.2	L'INFLUENCE DE LA PERCEPTION DES ÉDITEURS PAR POLIQUIN SUR LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE.....	85
2.3	L'INFLUENCE DE L'ÉDITEUR DANS LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE	91
	CONCLUSION	95
3	COMBATTRE LE REJET DE LA PARTICULARITÉ <i>ONTARIOISE</i>	97
3.1	À LA DÉFENSE DE TEMPS PASCAL	98
3.2	PUBLIER AU QUÉBEC OU EN ONTARIO? « ROMAN-PHOTO », NOUVELLES DE LA CAPITALE ET L'OBOMSAWIN 111	
	CONCLUSION	120
	CONCLUSION	122
	BIBLIOGRAPHIE.....	127
	ANNEXES	132
	NOTE SUR L'ÉTABLISSEMENT DU TEXTE.....	133
	ANNEXE 1 : CARNET DE BORD.....	135
	ANNEXE 2 : CORRESPONDANCE	147

Résumé

Les archives d'un écrivain nous en apprennent beaucoup sur son processus d'écriture et sur l'évolution de son projet, de ses premières ébauches jusqu'à la publication de ses ouvrages. Dans le cas de Daniel Poliquin, le « carnet de bord » qu'il a tenu pendant la rédaction de son roman *Temps pascal*, de même que les lettres échangées avec divers agents littéraires (éditeurs, critiques, universitaires) durant la même période, nous permettent aussi de définir le rapport particulier que cet auteur entretient avec les deux institutions littéraires (québécoise et franco-ontarienne) qu'il côtoie, au moment où la littérature franco-ontarienne naissante tente de s'affirmer. Le carnet de bord manuscrit nous renseigne sur la position singulière qu'il occupe entre ces deux institutions, alors que la correspondance nous donne des indices quant au rôle que celles-ci jouent, directement ou non, dans l'écriture et la publication du premier roman de ce jeune écrivain franco-ontarien. Une analyse des relations parfois difficiles entre les institutions littéraires québécoise et franco-ontarienne, à l'époque de l'émergence de cette dernière, nous permettra d'établir les bases pour saisir la relation que l'auteur maintiendra avec elles ainsi que leur rôle respectif dans l'élaboration de son œuvre.

Pour permettre une meilleure compréhension des différents enjeux institutionnels soulevés par l'écriture et la publication de *Temps pascal*, la thèse est accompagnée d'une transcription du « carnet de bord » de l'auteur et d'une sélection de lettres qu'il envoie à divers agents littéraires.

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier mon superviseur de thèse, M. Marcel Olscamp, pour sa patience et son appui tout au long de la rédaction de la présente thèse. Merci aussi à Monsieur Daniel Poliquin, qui a généreusement autorisé la consultation et l'utilisation de ses manuscrits. Je remercie aussi Mme Jocelyne Gaumond pour son soutien lors de mes démarches afin de reprendre ma maîtrise, et pour avoir été souvent la seule âme rencontrée au département lors de mes deux étés de rédaction. Merci à Alice Cocunubová du CRCCF pour l'aide exceptionnelle dont j'ai pu profiter lors de la consultation du fonds Daniel-Poliquin. Une pensée aussi pour les étudiants que j'ai croisés au local 302 du pavillon Simard pour les petites pauses et les échanges stimulants.

Un merci tout spécial à mes parents qui, grâce à leur soutien moral (et financier!) et à leurs nombreux encouragements, ont rendu possible ce retour aux études lors d'une période difficile de ma vie. Sans eux, cette thèse n'aurait jamais vu le jour! Merci aussi à mon fils Jérémie de m'avoir forcée à l'autodiscipline et de m'avoir permis de rester terre à terre. Je remercie également mon meilleur ami Bruno, tant pour ses commentaires sur ma thèse que pour nos dîners hebdomadaires qui m'ont permis de briser l'isolement des études supérieures et de rester saine d'esprit. Un dernier merci à mon conjoint Éric pour son soutien et ses encouragements, pour les pauses « obligées » durant cet été d'écriture et pour avoir posé de nombreuses questions sur mon travail.

Introduction

Les États généraux du Canada français de 1967 marquent une rupture entre les Québécois et les francophones hors Québec. En effet, à la suite de ces grandes rencontres d'orientation, les francophones de l'Ontario — de même que les autres groupes minoritaires francophones du Canada — « [se sont] retrouvés sans identité, sans appartenance culturelle¹ » à cause du nouveau nationalisme territorial centré sur la province de Québec. Bien qu'une « rupture psychologique entre la communauté canadienne-française de l'Ontario et l'ensemble de la communauté canadienne-française du pays, dont la mère-patrie : la Province de Québec² » avait déjà eu lieu, les Franco-Ontariens étant le premier peuple canadien-français à « se définir en fonction de leur double appartenance culturelle (*Franco*) et provinciale (*Ontariens*³) », cette affirmation de l'identité québécoise est troublante pour le Franco-Ontarien, car elle constitue « une rupture psychologique d'autant plus traumatisante que c'est la "mère" qui quitt[e] le foyer, abandonnant la famille, et livrant à lui-même l'enfant ontarien⁴ ».

À la suite de cet abandon par la mère-patrie, l'Ontario français se voit contraint de se redéfinir. Ce processus de redéfinition est particulièrement sensible dans le milieu artistique ; chez les écrivains, il se traduit entre autres par la naissance d'une nouvelle littérature qui ne se dit plus canadienne-française, mais bien franco-ontarienne. Au début des années 1970, grâce à la mise sur pied de programmes de subvention des arts et de la culture, dont la création découle de la Commission d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme (1963-1971), l'Ontario français se construit peu à peu une institution littéraire bien à lui, munie de

¹ Lucie Hotte, « Qu'est-ce que la littérature... franco-ontarienne? », *Nuit blanche*, n° 62, 1995-1996, p. 43.

² Yolande Grisé, « Ontariois : une prise de parole », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1982, p. 85.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 86.

toutes les instances nécessaires. Plusieurs maisons d'édition et troupes de théâtre verront ainsi le jour entre 1971 et 1982; la littérature franco-ontarienne est née⁵.

En 1979, dans le cadre de cette redéfinition identitaire, un nouveau terme apparaît pour désigner les francophones de l'Ontario : *Ontarois*. Dans son article intitulé « Ontarois : une prise de parole », Yolande Grisé présente l'origine de ce terme et les besoins qu'il comble, notamment sur les plans linguistique et identitaire. Grisé explique que « [s]ur le plan linguistique, le mot composé *Franco-Ontarien* emprunte une tournure impropre en français⁶ », car dans un terme composé, « l'élément "franco" exprime un rapport entre la France et un autre peuple⁷ ». De plus, « l'élément "franco" ne peut être employé que dans un adjectif composé. Il ne peut donc apparaître dans la formation d'un *nom*⁸. » Ces réflexions sur l'impropriété du terme qui désigne à ce moment les francophones de l'Ontario semblent donc justifier, pour Grisé, la nécessité de trouver une nouvelle appellation. De plus, l'auteure souligne que « nos oreilles françaises savoureront, sans doute, davantage la noble finale de "rois" contenue dans le mot *Ontarois* que le vaste néant du "rien" accolé au mot *Franco-Ontarien*⁹ ». En somme, le terme *Ontarois* serait plus apte à affirmer l'identité francophone que le terme Franco-Ontarien,

mot composé où la « francité » du citoyen est tronquée dans l'élément « franco », mais aussi refoulée, écartée, mise en quelque sorte à l'écart, à la remorque d'une majorité ontarienne qui refuse, en fait, de composer vraiment dans la réalité. Car, dans la réalité, cette majorité d'« Ontariens » tend, au contraire, on le sait, à confondre, chez la minorité franco-ontarienne, infériorité du nombre et médiocrité de l'espèce, pour mieux dominer ces *Franco* qu'elle écrase dans l'appellation « Franco-Ontariens » de tout le poids de son nombre et de son nom¹⁰.

⁵ Lucie Hotte, « La littérature franco-ontarienne », *Québec français*, n° 154, 2009, p. 69.

⁶ Yolande Grisé, *loc. cit.*, p. 85.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

En éliminant la scission entre les identités linguistique et provinciale, le terme *ontarois* permet « l’affirmation du droit à l’existence du francophone de l’Ontario et à la libre expression de sa différence avec l’Ontarien anglophone et avec le Québécois francophone¹¹ ». Le terme *ontarois* est donc fondamentalement engagé envers le peuple francophone de l’Ontario et en défend l’existence. Son apparition coïncide avec l’apparition de la littérature franco-ontarienne – ou *ontaroise!* –, qui s’exprime d’abord par le théâtre et la poésie dans les années 1970. Le roman franco-ontarien, quant à lui, fait son apparition un peu plus tard, au début des années 1980.

Le premier roman de Daniel Poliquin, *Temps pascal*, s’inscrit précisément dans le contexte de cette littérature naissante; le récit, « dominé par la thématique de l’engagement social¹² », fait écho à la dissolution de l’identité canadienne-française et à la montée du nationalisme québécois. À l’époque où il écrit ce roman, Daniel Poliquin est traducteur, détient une maîtrise d’allemand et une maîtrise en littérature comparée, et entame un doctorat en littérature¹³. Il a déjà publié une nouvelle, « Le retard¹⁴ », mais n’a pas encore fait son entrée dans le monde littéraire. Daniel Poliquin a aussi « milit[é] dans les mouvements de l’Ontario français » (C1, 1982-09-20, [16], 152), notamment en travaillant au conseil d’administration de Direction-Jeunesse, mais « ne croit plus tellement aux "grandes causes" de ralliement¹⁵ ». Il continue tout de même de défendre sa patrie à sa manière et c’est par la littérature qu’il compte y parvenir. L’auteur désire en effet « écrire un roman engagé » et

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² Lucie Hotte, « La littérature franco-ontarienne », *loc. cit.*, p. 71.

¹³ « Correspondance », 1982-09-11, annexe 2, p. 148, CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 1, boîte 1, chemise 5, f. 11. Désormais, les références à ce document seront indiquées par le sigle C1, suivi de la date, du folio du fonds d’archives entre crochets et du folio de l’annexe, lorsque la lettre s’y trouve, le tout placé entre parenthèses dans le texte.

¹⁴ Daniel Poliquin, « Le retard », *Bing sur la ring, bang sur la rang : L’anthologie française de l’Outaouais*, Diane Desaulniers (dir.), Madeleine Dubé (dir.), Ottawa, Livres Commoner’s, 1979, p. 118-120.

¹⁵ Daniel Marchildon, « Un écrivain du dimanche... professionnel : rencontre avec Daniel Poliquin », *Liaison*, n° 26, 1983, p. 13.

« parler de [s]a patrie, l’Ontario français, espace littéraire alors peu peuplé¹⁶ ». D’ailleurs, son roman était originellement sous-titré « roman ontariois », avec tout l’engagement que ce terme implique.

Or, *Temps pascal* ne sera pas édité en Ontario, mais au Québec, aux Éditions Pierre Tisseyre, ce qui semble entrer en contradiction avec le but premier de cette œuvre. Poliquin se montre même très heureux que son récit soit publié « chez l’éditeur qui avait publié Hubert Aquin et donné leur première chance à tant d’autres¹⁷. » Malgré son engagement pour la littérature franco-ontarienne et son désir de faire reconnaître l’existence d’une culture française propre à l’Ontario, Poliquin se plie à la recommandation de son éditeur et l’autorise à retirer le sous-titre « roman ontariois ». Étant donné le caractère polémique et « militant » que l’auteur voulait donner à cette publication, la concession paraît lourde de sens. Si on ajoute à cela la dédicace au potentiel ironique « Québec, mère patrie » — qui sera par ailleurs oubliée par l’éditeur — on peut déjà voir que Poliquin entretient une relation ambiguë avec les deux institutions littéraires qu’il côtoie.

Notre recherche a pour principal objectif d’analyser le rapport particulier que Poliquin entretient avec ces deux institutions littéraires (dominante québécoise et minoritaire *ontarioise*), depuis la rédaction du premier manuscrit de *Temps pascal* jusqu’à la réception de l’ouvrage par la critique. Plus particulièrement, nous nous intéresserons au rôle de ces deux institutions sur les productions littéraires de cet auteur, notamment grâce à l’analyse de ses archives. Le fonds Daniel-Poliquin, entreposé au Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF), comprend toutes les versions du manuscrit de *Temps pascal*

¹⁶Daniel Poliquin, « Préface à la réédition du Nordir », *Temps pascal*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2003 [1982], p. 8. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle Préf, suivi de la date et du folio de l’annexe, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

(de la première ébauche au manuscrit dactylographié destiné à l'éditeur), la première édition du roman et la correspondance de l'auteur avec des éditeurs et des critiques. Le manuscrit de la première ébauche contient aussi un carnet de bord où l'auteur note les progrès de son projet de création ainsi que des réflexions diverses de nature littéraire.

L'étude de ces documents archivistiques permettra de mieux comprendre l'engagement littéraire de l'écrivain à cette époque et de saisir sur le vif ses hésitations, ses repentirs et ses tâtonnements alors même qu'il rédigeait son ouvrage. L'analyse des événements entourant la publication de *Temps pascal* permettra aussi de mieux appréhender la réalité littéraire des écrivains de l'Ontario français qui tentent de faire reconnaître la littérature franco-ontarienne naissante et qui voient leur particularité *ontaraise* ignorée par l'institution littéraire québécoise. La singularité du premier roman de Poliquin – une œuvre sans contredit *ontaraise* publiée dans l'institution littéraire québécoise – ainsi que la disponibilité des archives nous permettra de mettre au jour cette réalité et de bien saisir le rôle des différentes instances de l'institution littéraire sur la création et la réception de *Temps pascal*.

Plusieurs études ont jusqu'à maintenant été consacrées à l'œuvre de Daniel Poliquin. Trois chercheurs, en particulier, s'intéressent depuis longtemps à divers aspects de son œuvre romanesque : François Paré, dont les recherches touchent surtout l'identité et la mémoire; Lucie Hotte, qui s'intéresse à l'identité et à l'espace; François Ouellet, enfin, qui analyse principalement la figure du père chez Daniel Poliquin. Dans son article « Daniel Poliquin et la filiation ambiguë », François Paré s'intéresse à la relation qu'entretient Poliquin avec le Québec. Les articles de Patrick Bergeron et de Robert Yergeau, publiés dans *Lire Poliquin*, abordent aussi l'image du Québec dans l'œuvre de Daniel Poliquin. Or, la plupart de ces études se concentrent surtout sur *Le roman colonial*, publié près de vingt ans après l'œuvre

qui nous intéresse. Par ailleurs, les manuscrits de l'écrivain, sauf erreur, n'ont pas encore fait l'objet d'analyses approfondies. L'étude de ces documents permettra de jeter un regard nouveau sur Daniel Poliquin, sur ses écrits et, plus généralement, sur les rapports ambigus qu'il entretient avec les institutions littéraires du Québec et de l'Ontario français à l'époque de l'émergence de la littérature franco-ontarienne. Nous verrons comment la conscience aiguë qu'il avait de ces enjeux a pu jouer jusque dans la genèse de ses premiers écrits.

Afin de bien saisir la relation que Poliquin entretient avec les littératures québécoises et *ontariennes*, nous devons d'abord comprendre l'organisation et le fonctionnement de l'institution littéraire. En nous inspirant de *L'institution de la littérature* de Jacques Dubois, nous détaillerons dans un premier temps les instances qui composent une institution littéraire et leurs interactions. Nous nous attacherons spécialement aux interactions entre les différentes institutions dans un contexte minoritaire. Dans un second temps, nous nous servirons de ces réflexions pour analyser les rapports entre la littérature dominante québécoise et minoritaire franco-ontarienne pour bien saisir le statut de cette dernière. Cette étude nous permettra de bien comprendre le contexte qui voit émerger le premier roman de Daniel Poliquin.

Par la suite, nous utiliserons les théories de Jacques Dubois pour évaluer la portée des documents manuscrits que nous mettons au jour en annexe de la présente thèse, quant à la vision littéraire de Poliquin. Nous étudierons les rapports entre l'écrivain qui nous intéresse et l'institution littéraire québécoise en considérant le rapport minoritaire/majoritaire qui les unit. Nous nous pencherons entre autres sur l'évolution des propos de Poliquin sur la littérature en les envisageant selon trois phases bien distinctes : les ambitions de l'écrivain (phase pré-éditoriale), les concessions (phase éditoriale) et le retour de l'engagement (phase post-éditoriale).

Le matériau génétique qui fera l'objet de notre étude nous permettra d'aborder le rôle de l'institution littéraire québécoise dans le premier roman de cet auteur franco-ontarien en analysant les intentions initiales du romancier et les changements apportés à son œuvre pour lui permettre d'accéder à la publication – donc à la reconnaissance littéraire. Ces changements sont d'autant plus intéressants que nous sommes en présence d'une littérature minoritaire qui se cherche une place dans l'institution majoritaire. Enfin, l'attitude de l'auteur par rapport à la réception critique de son roman nous éclaire aussi sur la relation particulière entre Poliquin et les institutions littéraires. Cette relation nous permettra de mieux saisir le rôle et l'influence qu'ont ces institutions sur la création des œuvres qu'elles publieront.

Première partie

1 L'institution littéraire franco-ontarienne : la naissance d'une littérature *ontaraise*

Avant d'analyser les rapports que Poliquin entretient avec les institutions littéraires québécoise et franco-ontarienne, il convient d'établir ce que nous entendons par *institution littéraire* et d'exposer les relations que ces deux institutions entretiennent entre elles. À cet effet, nous nous proposons d'abord de détailler les éléments de la structure organisationnelle de l'institution littéraire, d'explicitier les phénomènes de légitimation et de reconnaissance qui se développent dans l'interaction des instances institutionnelles, et d'approfondir la notion des littératures minoritaires telle que développée par Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature*. Nous serons ensuite en mesure de saisir en quoi l'institution littéraire franco-ontarienne relève de ces littératures minoritaires, ce que nous accomplirons en établissant le contexte et les conditions d'émergence de cette institution ainsi que les instances – autonomes et dépendantes – qui la composent. Enfin, à la lumière de ces éléments, nous pourrions réfléchir sur le statut de la littérature franco-ontarienne par rapport à l'institution littéraire québécoise.

1.1 Qu'est-ce qu'une institution littéraire?

Le concept d'institution littéraire découle d'une longue tradition de la sociologie de la littérature qui s'est surtout développée à partir du XX^e siècle. L'interprétation du concept qui nous intéresse s'inscrit plus particulièrement dans la sociologie du champ littéraire, élaborée dès les années 1950, qui se penche principalement sur « l'institution littéraire, [l]es

producteurs de l'édition, [l]es publics et [la] lecture¹ ». Notre vision de l'institution littéraire s'inspire fortement des travaux de Jacques Dubois, qui prennent eux-mêmes « appui sur la sociologie institutionnelle de Lourau, sur la théorie des champs de Bourdieu et sur l'analyse idéologique d'Althusser² ».

Avant de définir la notion d'institution littéraire, il convient d'établir ce qu'on entend par *littérature*. Pierre Bourdieu, dans « Le marché des biens symboliques », distingue deux types d'écrits dont l'opposition structure le champ de production littéraire :

d'une part *le champ de production restreinte* comme système produisant des biens symboliques [...] objectivement destinés [...] à un public de producteurs de biens symboliques produisant eux-mêmes pour des producteurs de biens symboliques et, d'autre part, *le champ de grande production symbolique* spécifiquement organisé en vue de la production de biens symboliques destinés à des non-producteurs ("le grand public³").

Le champ de production restreinte, « l'art pur », destiné à un public érudit et « axé sur la recherche de la valeur et de la légitimité⁴ », cherche à acquérir un capital symbolique, c'est-à-dire la reconnaissance de l'écrivain par ses pairs, tandis que le champ de grande production, « l'art commercial », vise l'acquisition d'un capital économique. On peut dire que l'institution littéraire franco-ontarienne, à ses débuts, est constituée d'un seul champ : le champ de production restreinte. Il n'existe pas de véritable champ de grande production littéraire dans l'Ontario français. Pour cette raison, notre étude de l'institution littéraire et de son organisation se limitera au premier ensemble, le champ de production restreinte. Nous

¹ Marc Angenot et Régine Robin, « La sociologie de la littérature : un historique », *Discours social*, Montréal, vol. IX, 2002, p. 24.

² Anthony Glinoe, « Institution », *Socius : ressources sur le littéraire et le social* [en ligne], ÉDISOC, consulté le 16 juin 2014, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/45-institution>.

³ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, Paris, PUF, coll. « troisième série », vol. 22, 1971, p. 54-55. Désormais, les références à cet ouvrage seront désignées par le sigle MBS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, coll. « Dossiers media », 1978, p. 39-40. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle IL, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

excluons donc de nos descriptions de l'institution littéraire et de l'analyse qui en sera faite toute la production littéraire relevant du champ de grande production.

Le terme *institution* connaît deux acceptions différentes en sociologie. La première est orientée vers une description des différentes composantes des formes instituées; la seconde, vers la dynamique institué-instituant qui la sous-tend. Nous retrouvons ces deux acceptions chez Jacques Chevallier, pour qui l'institution désigne « ou bien les formes sociales établies, ou bien les processus par lesquels la société s'organise⁵ ». Lucie Robert nous offre une distinction plus précise, adaptée au domaine littéraire, en distinguant l'« institution littéraire [qui] peut désigner l'ensemble des normes, codes et coutumes qui régissent la création et la lecture » de « l'institution de la littérature [qui] désigne le processus historique par lequel la littérature est devenue une forme sociale reconnue et légitime⁶ ».

Bien que la distinction soit intéressante, il nous semble difficile de tracer une ligne précise entre la production et la lecture des textes, d'une part, et la recherche de la reconnaissance et de la légitimité, d'autre part, surtout dans le contexte qui nous intéresse, à savoir l'émergence d'une institution littéraire minoritaire où la quête de légitimité s'avérera omniprésente dans toutes les sphères de l'institution. Aussi tenterons-nous d'intégrer les deux aspects à notre recherche sans nécessairement les distinguer.

L'idée que Jacques Dubois se fait du « schéma de base » de l'institution littéraire, soit « la relation entre deux ensembles, qui sont, d'un côté, une production textuelle et ses auteurs, et, de l'autre, des groupes sociaux, leurs positions de classe, leurs idéologies, considérés comme supports et déterminations de la production des textes » (IL, 10), nous

⁵ Jacques Chevallier, « L'analyse institutionnelle », *L'institution*, Paris, PUF, 1981, p. 6.

⁶ Lucie Robert, « Institution », *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, coll. « Dicos-poche », 2004, p. 309.

paraît plus près du projet que nous désirons entreprendre. Dubois sépare ainsi le texte dans sa phase de production du processus d'institutionnalisation du texte qui le fait entrer dans la sphère sociale. Son approche rend compte de la dynamique qui règne à l'intérieur de l'institution littéraire en ce qu'elle fait interagir des instances de nature profondément sociale qui s'influencent entre elles. En effet, Dubois nous met en garde contre une « définition figée des institutions » et conseille plutôt d'aborder l'institution dans son rapport à la structure sociale dans laquelle elle se développe (IL, 32). En ce sens, notre recherche portera sur la relation entre les deux ensembles décrits par Dubois dans la perspective d'une littérature minoritaire en émergence, ainsi que sur la relation, à l'intérieur du premier ensemble, entre les divers éléments qu'englobe la production textuelle.

Par ailleurs, Dubois note que l'institution littéraire agit selon trois niveaux « d'intervention structurante » dans la structure sociale : « comme organisation autonome, comme système socialisateur et comme appareil idéologique » (IL, 34). Dans les prochaines pages, nous approfondirons consécutivement chacun de ces aspects de l'institution littéraire afin de mieux saisir son organisation en tant que structure autonome, le rôle socialisateur qu'elle joue en cherchant et en accordant reconnaissance et légitimation, puis son fonctionnement en tant qu'appareil idéologique.

1.2 Structure organisationnelle et autonomie

La littérature ne devient institution qu'à partir du moment où elle acquiert son autonomie. Malgré des interprétations différentes du concept d'institution littéraire, à peu près tous les chercheurs s'accordent pour dire que sa fondation découle de la Révolution française. En effet, tout au long du XIX^e siècle, au fur et à mesure que le capitalisme bourgeois s'implante en Europe, la littérature voit son mode de production et de

consommation changer radicalement, mode qui s'organisera selon les deux pôles exposés précédemment, « l'un économique, où priment la fabrication des produits, la recherche de leur rentabilité et l'échange commercial, l'autre d'ordre institutionnel, mettant l'accent sur la valeur symbolique des biens mis en circulation » (IL, 39). La littérature, libérée des institutions dont dépendait auparavant sa survie, assume maintenant sa propre reproduction. Ce faisant, elle se ferme sur elle-même et s'efforce de construire sa propre légitimité. En effet,

ce procès [d'autonomisation de la littérature] se caractérise par une prise de distance à l'égard des instances (politiques, religieuses, morales) qui peuvent prétendre légiférer en matière de biens symboliques et, en contrepartie, par l'affirmation d'une légitimité interne au champ, qui sera d'ordre esthétique et fonctionnera relativement aux positions qu'artistes et intellectuels occupent à l'intérieur de ce champ (IL, 27).

Pour réussir à se distancer des autres instances et à affirmer sa légitimité, l'institution littéraire doit devenir un « vast[e] mod[e] d'organisation qui assur[e] la conservation des individus d'une collectivité donnée, les intègr[e] au système de production, répon[d] à leurs "besoins" » (IL, 32-33). Cette organisation est composée de plusieurs instances qui interagissent entre elles. C'est dans leurs interactions que ces instances mettent en place et définissent le produit littéraire.

Tout comme Jacques Dubois, « [p]ar instance, on entendra un rouage institutionnel remplissant une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre⁷. » (IL, 82) Pour éviter de décrire seulement la structure figée et impersonnelle de l'institution en « réduisant les rapports sociaux au simple jeu mécanique de structures préexistantes », nous organiserons ces instances selon leurs fonctions en insistant sur les interactions entre chaque partie de l'institution. Les instances seront donc séparées en trois catégories, suivant les trois phases du processus d'institutionnalisation du texte : les instances

⁷ Jacques Chevallier, *loc. cit.*, p. 5.

de production, les instances de diffusion et les instances de légitimation. Nous pourrions ainsi bien cerner le processus d'institutionnalisation du texte littéraire, de sa création à sa légitimation. Par ailleurs, plusieurs instances occupent plus d'une fonction dans ce processus; par conséquent, elles se retrouveront dans plus d'une catégorie. Enfin, comme le niveau d'institutionnalisation varie grandement d'une instance à l'autre, nous tâcherons de distinguer les instances « "extra-littéraires" (famille, école, censure, commerce) [des instances] "intra-littéraires" ou spécifiques⁸ ».

Les instances de production

Le premier type d'instance qu'il convient d'aborder est celui des instances de production, qui agissent sur le produit littéraire de sa conception à son entrée dans le processus d'institutionnalisation. Leur influence en tant qu'instances de production prend fin du moment que le texte est publié puisqu'il entre alors dans la sphère de diffusion.

Les deux principales instances de production sont l'auteur et l'éditeur. L'auteur occupe une place fondamentalement ambiguë au sein de l'institution littéraire. Au début du processus qui mènera à la production d'un texte littéraire, il est une instance extérieure à la littérature. Il ne porte pas encore le titre d'*auteur*, mais celui d'*écrivain*. Or, l'écrivain est la principale condition d'existence de cette institution à laquelle il est extérieur puisqu'il lui fournit sa matière première : le texte. Sans lui, il n'y aurait guère de littérature. L'écrivain n'acquerra toutefois le statut d'instance intralittéraire – et le titre d'auteur – qu'à partir du moment où son texte entre dans la sphère de diffusion, moment qui signifie la fin de son rôle de producteur – et, bien souvent, de son rôle tout court – dans l'institution. À cet effet, Dubois indique que

⁸ Anthony Glinoe, *loc. cit.*

La transition de la pratique artisanale à la forme industrielle dépossède jusqu'à un certain point l'écrivain de sa création. On sait que le contrôle personnel qu'il peut exercer sur la publication et la diffusion de ses écrits est très réduit : les éditeurs associent peu les auteurs à l'exercice de la fonction éditoriale. (IL, 104)

Pourtant, l'auteur ne s'efface pas du produit littéraire une fois celui-ci publié. En effet, « chaque écrivain nous laisse entrevoir quelque chose de son acte énonciateur et, par-delà, de sa position institutionnelle » (IL, 155). Les thématiques abordées, le style, voire la réputation de l'auteur permettent à ce dernier de projeter son image dans les deux autres phases du processus d'institutionnalisation.

Au moment où il se trouve entre les mains d'un éditeur qui acceptera de le publier, le texte entame son processus d'institutionnalisation. La fonction principale de l'éditeur relève de la sphère de diffusion des textes, puisqu'il est le principal responsable de la publication de ceux-ci; nous avons choisi de placer l'éditeur dans la sphère de production du littéraire puisqu'il joue aussi un rôle important *avant* la publication du texte, à la fois par le choix qu'il fait des textes à publier et par les changements qu'il demande (ou impose) à l'auteur. Notons par ailleurs que par éditeur, nous entendons tout le personnel travaillant pour une maison d'édition, dont la structure inclut généralement un président (éditeur) et son administration, un comité de lecture, des correcteurs, etc. Les suggestions du comité de lecture et les changements apportés par les correcteurs, par exemple, influent sur le résultat final que sera l'œuvre publiée. L'éditeur est aussi responsable de l'aspect matériel du texte littéraire et des diverses indications qui l'accompagnent : « sa forme, sa marque éditrice, le genre et la collection auxquels il appartient » (IL, 121), sa couverture, les renseignements au sujet de son auteur, etc. Ces éléments affectent le contenu même du produit littéraire, ainsi que la perception que se fera le lecteur de ce contenu. En ce sens, l'éditeur remplit une fonction essentielle dans la production des textes.

Bien que le but ultime de ces deux instances soit l'acquisition de capital symbolique, elles n'ont pas tout à fait le même objectif. De son côté, l'auteur cherche à se faire (re) connaître par son texte en se positionnant – implicitement ou explicitement – par rapport à l'idéologie dominante de l'institution littéraire. Pour ce faire, il doit d'abord mettre le pied dans l'institution; il cherche donc en premier lieu à se faire publier. L'éditeur, quant à lui, doit se conformer à la « "vocation" de sa "maison" » (MBS, 110). Le produit qu'il choisit de publier participera de la représentation que les autres instances se feront de sa maison d'édition. L'interaction entre auteur et éditeur modifiera le produit, chacun devant « réaliser des compromis pour assurer l'équilibre de sa situation » (IL, 108-109), cet équilibre résultant de changements au contenu de l'œuvre qui permettront aux deux instances concernées d'atteindre leur but respectif. Le résultat se traduira par la publication d'une œuvre respectant de son mieux la vision de son auteur et les visées de l'éditeur.

Le pouvoir de négociation des instances dans cette lutte idéologique est tributaire du statut respectif que leur accorde l'institution littéraire; un auteur établi, par exemple, aura une plus grande crédibilité auprès de son éditeur qu'un auteur émergent. Cette réflexion nous amène à réfléchir au rôle secondaire que d'autres instances peuvent jouer dans la sphère de production. Plusieurs instances, en particulier les instances extra-littéraires, influencent la vision que l'auteur se fait de l'institution, vision qui guidera ses choix thématiques, stylistiques et structurels en cours de production. La famille, par les valeurs qui y circulent, la position sociale et économique qu'elle occupe et l'opinion qu'elle se fait de la littérature, façonne une certaine vision du monde qui transparaîtra dans les écrits de l'auteur. Le système scolaire aura des influences semblables; l'auteur sera influencé, selon son niveau d'instruction, par l'idéologie que lui a transmise l'institution scolaire et par sa relation à cette idéologie. Les instances intra-littéraires marquent aussi la relation de l'écrivain à sa

production. Un auteur peut être influencé par un regroupement d'écrivains auquel il accepte ou refuse d'adhérer, par le public pour lequel il écrit, ou encore par les critiques qui ont été faites de ses ouvrages précédents. Un auteur établi prendra aussi position par rapport à ce qu'il a écrit auparavant; l'écrivain sera donc influencé par la figure institutionnalisée de lui-même. Enfin, son travail peut aussi être orienté selon sa perception des attentes de l'éditeur chez qui il aimerait publier ou de l'institution littéraire en général. La provenance de l'auteur et son statut dans l'institution littéraire lui confèrent un profil unique où chaque instance aura son degré d'influence propre. Un critique qui se met à l'écriture aura un profil bien différent d'un professeur, d'un fonctionnaire ou d'un ouvrier.

Ces mêmes instances peuvent aussi influencer l'éditeur dans son rôle de producteur, par réaction à – ou par l'anticipation de – la critique, par ses affinités avec une école de pensée ou un regroupement d'écrivains, par son potentiel ou son besoin économique, et enfin par l'image (la représentation) que l'éditeur désire projeter. En effet,

cette représentation se trouve sans cesse renforcée et confirmée par le choix des auteurs qui se sélectionnent par rapport à elle [la maison d'édition], par la représentation que les producteurs, les critiques, le public et les autres éditeurs se font de sa fonction dans la division du travail intellectuel et par *la représentation que sa position le porte à former de ces représentations*⁹ (MBS, 110).

Les choix de l'éditeur seront donc guidés par sa représentation de l'image qu'il projette dans l'institution littéraire et la conformité entre cette représentation et l'image qu'il désire projeter.

Malgré tout, les instances que sont la famille, le système scolaire, le marché du livre, les regroupements d'écrivains, le public et la critique ont rarement une influence directe sur la production littéraire. Elles agissent surtout dans la mesure où l'auteur et l'éditeur se positionnent par rapport à ces instances dans les choix qui vont mener à la publication – donc

⁹ C'est nous qui soulignons.

à la diffusion – d'un texte. L'auteur et l'éditeur restent donc les principales instances ayant un effet direct sur la production du littéraire.

Les instances de diffusion

Une fois le texte produit – et le compromis atteint entre les objectifs de l'auteur et ceux de l'éditeur –, il est prêt à être diffusé. Nous pouvons séparer la sphère de diffusion du texte littéraire en trois étapes : la publication, la distribution et la publicisation. L'éditeur sera responsable de toutes ces étapes et interagira, pour ce faire, avec diverses instances. La publication est la première étape menant à la diffusion du produit littéraire; elle est l'étape essentielle permettant au texte d'accéder au statut littéraire. Or, cette étape n'a pas d'impact réel sur la position de l'œuvre dans l'institution. L'éditeur fait appel à un imprimeur qui transformera le manuscrit en un ouvrage publié dont il tirera un certain nombre d'exemplaires. Cette étape est donc importante en ce qu'elle institutionnalise officiellement le texte pour en faire un produit littéraire, mais n'influence aucunement les rapports entre les différentes instances.

Le texte publié est maintenant prêt à être distribué. L'éditeur devra user de ses contacts pour faire entrer son produit dans le marché du livre. Bien que l'institution littéraire, contrairement au champ de grande production, ne vise pas l'acquisition de capital économique, elle est tout de même dépendante du marché du livre. Elle doit, d'une part, assumer le coût de production de l'ouvrage, et d'autre part, rendre l'ouvrage accessible au public lecteur. Or, dans le réseau de distribution du livre, « les contraintes de la production et de la distribution l'emportent généralement en raison de l'importance des intérêts matériels auxquels elles correspondent. Le libraire a plus de raisons de vendre l'ouvrage à succès que d'aider au succès d'un ouvrage » (IL, 94). Quelques libraires se donnent une vocation plus

littéraire, et « sont entraînés dans la logique de marginalisation des petits cercles littéraires » (IL, 94). Ils sont donc plus étroitement liés à l'institution littéraire et à son public. Ce sont sur ces libraires en particulier que l'éditeur déploiera son influence pour faire circuler les ouvrages qu'il publie dans les cercles littéraires.

Il ne suffit toutefois pas de publier une œuvre et de la rendre accessible pour lui assurer un statut littéraire. En réalité, une œuvre n'entre véritablement dans l'institution littéraire qu'à partir du moment où elle est lue et où l'institution prend position par rapport à elle. La lecture de l'œuvre est donc nécessaire à son institutionnalisation. En ce sens, le livre ne doit pas seulement être distribué; il doit aussi être publicisé, c'est-à-dire rendu public. Encore une fois, cette tâche relève en premier lieu de l'éditeur. Celui-ci doit s'assurer que les instances de légitimation soient mises au courant de l'existence de l'œuvre qu'il vient de publier. Cette étape se réalise généralement en même temps que la distribution du livre. L'éditeur fait parvenir des exemplaires de l'ouvrage aux critiques provenant de divers milieux – revues littéraires, journaux, professeurs – et s'assure de faire connaître le texte au public visé de diverses façons : lancement, salons du livre, entrevue avec l'auteur à la radio ou à la télévision, etc¹⁰.

L'éditeur travaille de pair avec les instances de légitimation, qui jouent elles aussi un rôle dans la diffusion des œuvres. Leurs critiques et leurs recensions rendent publique l'œuvre sur laquelle elles portent. Une œuvre qui ne fait pas parler d'elle aura beaucoup de difficulté à se faire une place dans l'institution puisqu'elle ne rejoindra pas les instances qui doivent juger de sa légitimité; elle restera dans l'ombre, inconnue, oubliée.

¹⁰ De nos jours, Internet joue un grand rôle dans la distribution et surtout dans la diffusion des œuvres littéraires. Mais comme nous nous intéressons à une œuvre publiée dans les années 1980, nous ne nous attarderons point sur ce sujet.

Comme nous pouvons le constater, la principale instance responsable de la sphère de la diffusion du littéraire est l'éditeur, qui mobilise pour l'aider imprimeur, libraires, journaux, revues littéraires. Cette première diffusion par l'éditeur, qui suit immédiatement la publication, est essentielle pour permettre à l'œuvre de se faire connaître et de trouver sa place dans l'institution. Cependant, la place qu'elle y trouvera n'est pas nécessairement sa place définitive. Une œuvre qui a été légitimée et qui a acquis une grande valeur symbolique aura plusieurs phases de diffusion : réimpressions, rééditions, intégration au système d'enseignement... La diffusion se produit donc en deux temps : la diffusion initiale suivant la publication, qui permettra à l'œuvre de trouver sa place dans l'institution, et les diffusions subséquentes, qui dépendent de la place que l'œuvre se sera faite dans le marché des biens symboliques. Aussi, un auteur dont une œuvre a été chaleureusement accueillie par les instances de légitimation pourra voir ses œuvres précédentes rediffusées en fonction du nouveau statut qu'il a acquis.

Les diffusions subséquentes qui donnent lieu à des rééditions impliquent nécessairement un retour à la phase de production, la forme matérielle de l'œuvre se modifiant (préface et postface, notes éditoriales, changements plus ou moins importants au texte, etc.). De cette observation, nous pouvons dégager l'aspect circulaire du processus d'institutionnalisation d'une œuvre. Manifestement, ce processus n'aboutit pas à une finalité; l'œuvre se repositionnera constamment dans l'institution selon les changements dans l'idéologie dominante, la position de son auteur et des autres agents de l'institution littéraire, et les nouvelles œuvres publiées.

Par ailleurs, comme dans le cas des instances de production, certaines instances peuvent jouer des rôles mineurs dans la diffusion des textes. Un auteur et la communauté (sociale, scolaire, ethnique...) dont il est issu ou un regroupement d'écrivains peuvent user

de leurs contacts pour faire circuler l'œuvre dans certains milieux. Encore une fois, ces instances joueront généralement des rôles mineurs en ce qui concerne la diffusion.

Les instances de légitimation

Cette nécessité de la lecture de l'œuvre pour son intégration à l'institution nous conduit à réfléchir au processus de légitimation de l'œuvre, phase la plus complexe et la plus importante du processus d'institutionnalisation du texte littéraire. Sans contredit, ce qui distingue le champ de production restreinte du champ de grande production est « qu'à l'intérieur du champ culturel, elles [les littératures du champ de grande production] ne bénéficient pas de la légitimité ou de la reconnaissance, qui est le propre de la production lettrée » (IL, 42-43). Alors que le champ de grande production « se définit par une production pour la vente et par le succès commercial » (IL, 39), la littérature refuse ce type de fonctionnement. Comment, alors, les œuvres littéraires se distinguent-elles les unes des autres? Comment pouvons-nous juger de leur succès ou de leur échec?

En fait, le propre du champ de production restreinte est « l'apparition d'une légitimité qui s'élabore de façon interne à la sphère littéraire et qui désigne l'activité de cette sphère comme autonome et distincte » (IL, 44). L'institution impose son propre code, mis en place et exécuté par un appareil critique responsable de reconnaître ou de nier la légitimité littéraire des œuvres. Cette légitimité s'acquiert de diverses manières, suivant une hiérarchie construite en quatre niveaux : « l'émergence (salon, cénacle ou revue), la reconnaissance (critique), la consécration (prix, académie) et la conservation (programmes scolaires¹¹) ».

La première étape est donc l'émergence de l'auteur ou de son œuvre. Facilitée par une diffusion fructueuse du texte, elle se caractérise par un intérêt nouveau pour une œuvre,

¹¹ Anthony Glinoe, *loc. cit.*

qui se reflétera ensuite sur son auteur. Elle est généralement initiée par « des instances plus ou moins institutionnalisées telles que cénacles, cercles de critiques, salons, groupes et groupuscules plus ou moins reconnus ou maudits, rassemblés autour d'une maison d'édition, d'une revue ou d'un journal littéraire ou artistique » (MBS, 69). La reconnaissance première d'un auteur proviendra généralement d'une de ces instances, dont le pouvoir de légitimation est limité et souvent éphémère. En fait, le plus souvent, l'auteur émergera en même temps que le groupe ou l'école de pensée qui le reconnaît. Prenons en exemple le cénacle tel que décrit par Dubois :

À l'origine, le cénacle puise sa dynamique dans son intervention en tant que groupe d'oppositional, groupe qui est voué à se fermer sur lui-même, tant pour manifester sa différence que pour garantir sa pureté, et à ne compter que sur lui-même pour célébrer son travail de création et les valeurs qu'il se donne. Cela a pour conséquence que, dans les débuts, le cénacle consomme lui-même ce qu'il produit et assure de l'intérieur sa reconnaissance. (IL, 90)

Cette légitimation ne garantit en rien le succès à long terme de l'auteur et de son œuvre, mais dénote un intérêt premier pour ceux-ci. Le succès de l'auteur, dans un tel cas, est étroitement lié au groupe qui le reconnaît. Si ce dernier n'obtient pas le statut littéraire qu'il recherche, ses auteurs sombreront avec lui dans l'oubli. Pour obtenir une légitimité plus durable, l'œuvre émergente devra attirer l'attention d'instances ayant un plus grand pouvoir de légitimation qui jugeront à leur tour de son potentiel littéraire.

Une fois franchie l'étape de l'émergence, l'œuvre fera l'objet d'un discours critique qui lui apportera reconnaissance. Le critique lui-même a un niveau de légitimation qui lui est propre et qui dépend de sa position par rapport aux autres instances littéraires et à l'idéologie dominante. La critique est d'ailleurs influencée par les mouvements littéraires auxquels elle adhère et qui dicteront son approche d'une œuvre nouvelle :

Ou bien, se référant au code antérieur (ou à un code classique plus général), elle versera dans une position conservatrice qui consiste soit à ne pas comprendre et à rejeter, soit à récupérer ces produits en les alignant sur les normes établies, autant que faire se peut. Ou

bien, adhérant aux nouveaux principes, elle va s'efforcer de réfracter une image des œuvres qui soit, en conformité avec les intentions de leurs auteurs (IL, 95)

Les critiques offrent habituellement assez rapidement un jugement de la légitimité d'une œuvre pour ne pas risquer de passer à côté d'un ouvrage qui s'avérerait légitime, ou au contraire pour dénoncer un ouvrage comme illégitime avant qu'un collègue concurrent ne le fasse, le tout afin d'assurer sa propre légitimité.

Par ailleurs, le statut d'un critique dans l'institution littéraire et plus particulièrement les relations privilégiées qu'il entretient avec les autres instances influenceront son jugement et l'impact de ce dernier sur l'œuvre : les critiques orientés vers l'avant-garde, par exemple, sont « attachés à remplir leur fonction de *découvreurs* [...] qui en font souvent les porte-parole, parfois les imprésarios, des artistes et de leur art¹² ». Bref, la légitimité d'une œuvre passe nécessairement par le discours de la critique sur cette œuvre, qui en confirmera ou en infirmera l'intérêt par rapport à sa position face à l'idéologie littéraire dominante du moment.

Une fois reconnus, l'œuvre ou son auteur pourront être consacrés par des instances plus institutionnalisées encore par l'obtention de prix littéraires ou de positions au sein d'une instance littéraire largement sacralisée. Un auteur qui devient membre de l'Académie française, par exemple, obtient un statut supérieur dans la hiérarchie de la légitimation. Il s'assure du même coup une place plus ou moins permanente dans l'institution littéraire; en effet, plus l'auteur monte dans la hiérarchie de la légitimation, plus il est difficile de le discréditer. Toutefois, comme le souligne Dubois, « le système des prix est immanquablement voué au simulacre : ce qu'il reconnaît est tantôt le déjà reconnu, tantôt ce qui n'appelle qu'une reconnaissance temporaire » (IL, 98). De plus, certains prix littéraires ont un but purement mercantiliste visant la promotion de l'œuvre auprès du grand public.

¹² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Politique; Libre examen », 1992, p. 245.

Selon le prix en question, le résultat peut avoir l'effet inverse de celui recherché, diminuant le capital symbolique d'une œuvre en la transformant en « objet-livre » (IL, 98), la rapprochant dangereusement du champ de grande production.

Enfin, l'ultime acte de légitimation est l'assimilation d'une œuvre au système d'enseignement, qui en assurera la conservation dans le temps. À ce sujet, Bourdieu précise que

le système d'enseignement remplit inévitablement une fonction de légitimation culturelle en convertissant en culture légitime l'arbitraire culturel qu'une formation sociale pose par son existence même, et, plus précisément, en reproduisant, à travers la délimitation de ce qui mérite d'être transmis et acquis et de ce qui ne le mérite pas, la distinction entre les œuvres légitimes et les œuvres illégitimes (MBS, 70).

Une œuvre qui fait son entrée dans le système scolaire reçoit *de facto* une légitimité à long terme et une place pour ainsi dire permanente dans l'institution.

Nous percevons deux tendances dans le processus de légitimation. D'une part, plus l'auteur progresse dans les échelons, plus sa légitimité devient incontestable et permanente. D'autre part, plus le temps nécessaire pour accorder la légitimation est long, plus celle-ci sera permanente. À ce titre, l'institution scolaire, qui permet la conservation quasi éternelle de l'œuvre et de son statut légitime, n'accorde généralement le statut de légitimité que de façon posthume, ce qui implique un cycle de légitimation très lent.

Au passage, notons que malgré l'apparente linéarité du processus de légitimation, une œuvre n'amorce pas nécessairement son parcours au premier niveau; en effet, il arrive qu'une œuvre ou un auteur tout à fait inconnu soit découvert par un critique établi sans jamais passer par un regroupement d'écrivains, ou encore se voie attribuer un prix pour lequel l'auteur aurait soumis son ouvrage sans passer par les phases d'émergence et de reconnaissance. De toute évidence, chaque œuvre a son parcours unique qui devra être éclairé à l'aide des structures institutionnelles qu'elle côtoie.

1.3 Fonction socialisatrice de l'institution

Maintenant que nous avons décrit les instances de base de l'institution et leurs fonctions dans le processus d'institutionnalisation du texte, nous pouvons nous concentrer sur la fonction socialisatrice de l'institution. Du fait que ses agents cherchent à acquérir un capital symbolique, l'institution est marquée par les rapports entre les instances qui la composent. Leurs luttes pour le capital symbolique et pour le pouvoir de l'attribuer reflètent les luttes sociales entre les classes. Dans cette section, nous définirons d'abord ce que Pierre Bourdieu entend par capital symbolique, puis nous détaillerons l'institution en tant que reflet de la société et de ses luttes pour l'acquisition et le pouvoir d'attribution du capital. Enfin, nous examinerons la dynamique sociale qui sous-tend le processus de légitimation propre au champ littéraire.

Le capital symbolique se définit comme « le volume de reconnaissance, de légitimité et de consécration accumulé par un agent social au sein de son champ d'appartenance¹³ ». Ce type de capital est créé à même l'institution et lui est spécifique, c'est-à-dire qu'il ne peut être transféré d'un champ à l'autre. Le capital symbolique juridique, par exemple, n'a aucune valeur dans le champ littéraire. Le capital symbolique se présente de nombreuses façons. Il peut, par exemple, prendre la forme

de distinctions conférées par différentes instances elles-mêmes inégalement cotées (prix, subventions, bourses, résidences, postes, etc.), d'avis formulés en différents genres et types de productions discursives (textes, déclarations, allocutions, propos, potins, etc.), de visibilité ou de degré de présence nominale dans les débats et même les polémiques dont le champ est le lieu (la renommée étant non seulement s'être fait un nom, c'est-à-dire singularité reconnue, mais aussi voir ce nom essaimer dans le discours des autres), ou bien encore de divers témoignages de déférence dont l'agent social fortement doté sous ce rapport est susceptible de bénéficier (silence ou rumeur quand il paraît en public,

¹³ Pascal Durand, « Capital symbolique », *Socius : ressources sur le littéraire et le social* [en ligne], ÉDISOC, consulté le 24 juin 2014, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique>.

placement de choix dans une assemblée, un dîner ou le sommaire d'une publication collective, mimiques et gestes, etc¹⁴.)

Chaque instance, prise séparément, n'a en soi pas plus de valeur symbolique qu'une autre. Effectivement, une œuvre n'est pas intrinsèquement meilleure qu'une autre; c'est par sa relation avec les différentes instances, et les relations entre celles-ci, qu'elle se positionne dans l'institution littéraire. Puisque « ce capital est symbolique en ce qu'il dépend de l'appréciation des pairs¹⁵ », il n'existe que dans une structure sociale où chaque instance se définit par rapport aux autres. Une instance a donc le capital symbolique que les autres instances veulent bien lui reconnaître.

En d'autres mots, toutes les instances sont interreliées et se définissent dans leur rapport aux autres;

à chacune des positions dans le champ est attaché, au titre de potentialité objective, un type particulier de positions culturelles [...] qui ne peuvent être définies que différemment, c'est-à-dire par rapport aux autres positions culturelles constitutives du champ culturel considéré, et qui définissent du même coup ceux qui les prennent par rapport aux autres positions et à ceux qui les ont prises (IL, 107)

La lutte pour le capital symbolique sera donc un jeu d'alliances et d'oppositions entre les différentes instances pour s'assurer une place de choix au sein de l'institution. Les instances de production ont pour objectif de faire reconnaître les œuvres produites par les instances compétentes en la matière, en prenant position par rapport à l'idéologie dominante. Cette prise de position prend corps dans l'œuvre même, puisque « l'œuvre littéraire légitimée reflète toujours à quelque degré la façon dont son auteur a pensé son originalité par rapport aux autres écrivains, passés ou présents » (IL, 46). Le rejet d'une œuvre par une instance et son acceptation dans une instance opposée pousseront l'œuvre dans la même direction. Le rejet par les instances classiques ou traditionnelles peut aider à la légitimation auprès des instances d'avant-garde, et vice versa.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

Le même principe s'applique aux instances de légitimation, à la différence que leur légitimité repose non pas sur les distinctions conférées, mais sur le pouvoir de décerner ces distinctions, et sur la puissance des distinctions qu'elle confère, c'est-à-dire sur leur impact réel sur le positionnement de l'instance ou de l'œuvre qu'elles consacrent dans l'institution. Les distinctions qu'elles reçoivent n'ont de valeur qu'en ce qu'elles confirment ou augmentent ce pouvoir de consécration.

Nous pouvons facilement visualiser les rapports hiérarchiques qui s'instaurent d'eux-mêmes dans l'institution littéraire du fait de cette lutte pour le pouvoir symbolique. Cette hiérarchisation est le reflet du système de classes de la société où évolue l'institution. L'institution littéraire telle qu'étudiée par Jacques Dubois, par exemple, illustre une lutte à l'image des tensions de la bourgeoisie montante d'où elle émerge. L'institution littéraire remplit donc un rôle socialisateur en ce qu'elle est le lieu de luttes entre les agents sociaux qui la composent, luttes qui calquent les rapports entre les divers groupes qui composent la société.

Mais l'institution littéraire n'est pas le reflet de la société uniquement par les luttes qui se jouent à même sa structure : les discours littéraire et métalittéraire traduisent aussi le contexte social où ils voient le jour. À ce sujet, les travaux sur

la question du rapport des productions littéraires à la société [...] postulent [...] la présence, "derrière" l'écrivain, d'un groupe ou d'une classe qui est, de quelque manière, le véritable sujet de la création littéraire et qui détermine la forme et le contenu des œuvres en fonction de ses intérêts particuliers, de ses positions (IL, 14).

Avant de devenir auteur, l'écrivain agit en tant qu'agent de la société dans laquelle il évolue. Influencé par les instances extra-littéraires qui font partie intégrante de la société, il transmet – par mention comme par omission – un message social par ses écrits. En entrant dans le processus d'institutionnalisation, « il se fait le porteur social d'un discours tout en soumettant ce discours à une lecture active et structurante » (IL, 119).

Bref, le rôle socialisateur de l'institution se joue en deux temps : l'écrivain « emprunte à son contexte social des éléments idéologiques spécifiques qui lui donnent son orientation particulière » (IL, 47), puis soumet cette représentation nécessairement sociale à un processus qui lui accordera un statut par le biais de luttes entre les agents sociaux qui prennent part à ce processus.

En dernier lieu, il nous importe de souligner l'importance de la dynamique qui régit les luttes sociales entre les instances littéraires, et entre les agents de ces instances. Comme « la position occupée par l'agent, sa façon d'assumer le statut littéraire n'est autre que la traduction de sa définition sociale à l'intérieur des possibilités particulières qu'offre la littérature à une époque déterminée » (IL, 110), les positions des agents sont en mouvement perpétuel. Il est en effet impossible de fixer *pour de bon* le statut ou la place d'une instance ou d'un de ses agents dans l'institution. Le statut d'une œuvre, par exemple, influe sur celui de son auteur et vice versa. Une œuvre peut se voir soudain légitimée lorsque son auteur acquiert une position plus noble dans l'institution, tout comme un auteur peut voir sa légitimité se flétrir s'il publie des ouvrages désuets qui ne parviennent pas à obtenir le même statut que ses ouvrages précédents. Le même principe s'applique aux instances de légitimation; chaque jugement modifie à la fois le statut de l'œuvre jugée et la position occupée par l'instance qui la juge par son rapport à cette œuvre, mais aussi par son rapport aux jugements posés par les autres instances, et à la représentation que ces instances se font du jugement posé.

Les positions des instances ne sont donc jamais fixées, puisque chaque prise de position a une répercussion sur les instances qui la prennent et sur les instances par rapport auxquelles elles sont prises, qui doivent se repositionner à leur tour en modifiant les autres instances qui les touchent, et ainsi de suite. Un critique qui porte un jugement sur une œuvre

influence la position de l'œuvre, de l'éditeur qui l'a publiée, de l'auteur qui l'a écrite, ce qui influence la position des œuvres antérieures et même à venir de l'auteur, des autres œuvres publiées chez l'éditeur ainsi que la position du critique. Toutes les œuvres influencées par cette nouvelle prise de position influenceront à leur tour les instances de légitimation qui avaient porté un jugement sur elles. Ce jeu d'influences est infini puisque l'ensemble de l'institution littéraire se réforme de façon plus ou moins marquée chaque fois qu'une œuvre est publiée et qu'une opinion est émise sur cette œuvre.

1.4 La dominance idéologique et les littératures minoritaires

L'institution littéraire telle que nous l'avons détaillée est porteuse d'une idéologie, idéologie qui se trouve à la base des luttes sociales que nous venons de décrire. Or, qui dit idéologie dit nécessairement rapport de dominance. À l'idéologie dominante s'opposeront d'autres idéologies, qui pourront la renverser et prendre sa place, comme c'est le cas lors de l'ascension d'une école ou d'un mouvement littéraire à la tête de l'institution, ou alors seront exclues ou marginalisées par la classe dominante. Nous nous pencherons sur cette deuxième option – celle des littératures minoritaires – qui nous permettra d'aborder les relations que la littérature franco-ontarienne entretient avec l'institution littéraire québécoise.

S'inspirant des travaux d'Althusser, Dubois voit l'idéologie « comme structure générale et a-historique, définie comme "rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence" » qui servent à « justifier des inégalités économiques, sociales et politiques en leur conférant la transparence du naturel; [...] d'assurer la domination d'une classe ou fraction de classe sur d'autres sans recourir à la force ou à la violence » (IL, 62-63). Idéologie et littérature sont inséparables : « Pour la littérature, l'idéologie est une donnée première, un substrat qu'elle intègre de toute manière, comme le lieu propre de son origine. »

(IL, 62) L'idéologie est à la base même de toute littérature, et toutes les instances littéraires prennent position les unes par rapport aux autres en fonction de leurs positions respectives face à l'idéologie dominante. Pour notre analyse, nous garderons ce principe en tête et tâcherons de situer l'auteur qui nous intéresse, son texte, et les différents agents qu'il côtoie par rapport à l'idéologie dominante alors en vigueur, puisque « [c] haque texte littéraire se défini [t] dès lors dans sa manière d'intégrer et de traiter l'idéologie » (IL, 62).

L'idéologie dominante est caractérisée par les visions esthétiques et socio-économiques qu'elle véhicule. À un moment précis dans l'histoire, un genre peut primer sur un autre, ou les valeurs d'une classe sur celles d'une autre; ce sont ces tendances, que refléteront les prises de position des instances littéraires, qui fondent l'idéologie dominante de cette époque. « Ainsi, l'idéologie de la classe dominante opère insidieusement en se constituant en discours général, en discours de tous, même si les groupes dominés infléchissent et réinterprètent ce discours suivant leurs propres positions. » (IL, 63) Nous verrons donc apparaître, dans le discours métalittéraire, une tendance qui confirme l'idéologie dominante tout en la façonnant.

Toutes les œuvres se positionnent dans l'institution par le « rapport de conformité ou de rupture que "l'œuvre" est susceptible d'entretenir avec l'idéologie dominante, dont elle est de toute façon un moment » (IL, 72). Ce qui nous intéresse plus particulièrement, ce sont ces œuvres en rupture avec l'idéologie dominante : les littératures minoritaires, c'est-à-dire « les productions diverses que l'institution exclut du champ de la légitimité ou qu'elle isole dans des positions marginales de ce champ » (IL, 129). Dubois identifie quatre littératures minoritaires en opposition avec l'idéologie dominante : les littératures proscrites, les littératures régionales, les littératures de masse et les littératures sauvages.

La littérature qui nous intéresse est celle des « *littératures régionales*, ou celles qui, subissant les effets du système institutionnel français fondé sur l'unification et la centralisation, se trouvent géographiquement et culturellement coupées des lieux dominants de production-diffusion et éloignées des instances décisives de consécration » (IL, 134). L'institution littéraire française connaît de nombreuses littératures régionales qu'elle relègue toujours dans les marges, sans les rejeter ni les intégrer totalement.

Or, « [s]i des pays comme la Suisse, la Belgique ou les Antilles ont leur vie littéraire propre, [...] ils ne peuvent pourtant se prévaloir d'une littérature nationale autonome » (IL, 136). Dubois ne reconnaît comme autonome, dans toutes les littératures régionales de langue française, que la littérature québécoise, dont l'émergence « ouvre [...] des perspectives aux littératures "régionales" » (IL, 136), même s'il doute alors de son avenir à long terme¹⁶. L'autonomie de la littérature québécoise par rapport à la littérature française se traduit par une institution complètement indépendante à tous les niveaux : « la littérature du Québec est prise en charge par des éditeurs locaux, est enseignée dans les écoles, passe par ses propres filières de consécration » (IL, 136).

Une littérature minoritaire véhiculerait une idéologie qui lui est propre, et qui diffère de l'idéologie dominante, sans nécessairement avoir une institution littéraire qui lui soit propre. Par conséquent, la littérature minoritaire partage certaines instances avec l'institution dominante puisque l'« appareil organisationnel [de la première] est sommaire, [son] public potentiel insuffisant » (IL, 136). L'institution minoritaire dépend donc des instances de production, de diffusion et de légitimation de l'institution majoritaire, dans un degré plus ou moins grand d'autonomie.

¹⁶ *L'institution de la littérature*, rappelons-le, a été publié en 1978, soit très peu de temps après l'émergence d'une littérature québécoise autonome, qui s'est institutionnalisée dans les années 1960.

Cette littérature et les instances qui lui sont propres restent cependant en marge de la littérature dominante. « Pour autant qu'elle existe, toute production régionale est vouée dans son principe à se penser comme minoritaire. » (IL, 135) Il n'est pas rare en effet de voir la littérature minoritaire s'identifier comme telle et se retrancher elle-même dans les marges, refusant de s'intégrer à la littérature majoritaire tout en cherchant la reconnaissance qu'elle seule peut leur apporter. Les agents de la littérature minoritaire entretiennent de ce fait une relation ambiguë avec la littérature majoritaire, voulant à la fois se démarquer d'elle et être reconnus par elle, à défaut d'avoir son propre système de légitimation. En ce sens, ils

ne peuvent ni s'appropriier complètement ni exclure complètement la culture qui les exclut parce que, entre autres raisons, la reconnaissance de la loi qui condamne comme "laborieux" ou "prétentieux" leurs efforts pour s'identifier par anticipation aux classes dominantes en s'appropriant la culture légitime est enfermée dans l'effort même pour se conformer à une loi culturelle qui demande une conformité sans effort (MBS, 102).

De plus, en ce qu'elle est majoritaire, l'institution dominante tient l'avenir de ces littératures entre ses mains. Son pouvoir de négociation est plus fort, et elle peut plus facilement imposer les changements nécessaires pour assimiler la littérature minoritaire à la littérature dominante en atténuant ses oppositions à l'idéologie dominante, ou au contraire la reléguer dans les marges en la présentant comme régionale ou exotique. C'est ainsi qu'elle assure sa dominance et mine les efforts d'autonomisation des littératures minoritaires.

C'est dans cette perspective que nous aborderons l'émergence de l'institution littéraire franco-ontarienne et que nous tâcherons de comprendre les liens qu'elle entretient avec l'idéologie dominante québécoise.

2 L'émergence de l'institution littéraire franco-ontarienne

Le rapport ambigu de l'institution minoritaire à l'institution majoritaire sera celui de la littérature franco-ontarienne, qui voit le jour dans les années 1970 (et dont Daniel Poliquin est l'un des pionniers), à la littérature québécoise. Afin de bien saisir le rapport que Poliquin entretient avec ces deux institutions littéraires, il convient de revoir le contexte social qui a mené à l'émergence d'une institution littéraire franco-ontarienne, de relever les conditions de cette émergence et de décrire la structure organisationnelle de cette jeune institution. Nous pourrons ensuite aborder ses rapports avec l'institution littéraire québécoise.

De nos jours, la question de l'existence d'une institution littéraire franco-ontarienne autonome et indépendante de l'institution québécoise ne se pose plus. La littérature franco-ontarienne a depuis longtemps fait ses preuves : elle est dotée de rouages institutionnels qui lui sont propres et a atteint un statut de légitimation qui lui permet de s'affirmer en tant que littérature autonome. Sa transmission est d'ailleurs assurée par son intégration au système scolaire : elle est enseignée depuis longtemps dans les écoles et fait l'objet d'un discours universitaire riche et abondant. L'époque qui nous intéresse, et qui a mené à la création de *Temps pascal*, concerne les premiers balbutiements de cette littérature qui s'affirme à la fois dans sa spécificité franco-ontarienne, mais aussi, et surtout, dans sa rupture avec la littérature québécoise et son institution.

2.1 *Qu'est-ce que la littérature franco-ontarienne?*

Avant d'aller plus loin, entendons-nous sur notre définition de la littérature franco-ontarienne. Dans leur *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Lucie Hotte et Johanne Melançon s'appuient sur deux critères pour délimiter leur champ d'étude : « la langue et le

lieu géographique : le français et l'Ontario, comme lieu de naissance ou de résidence autre que passagère¹ ». Elles proposent aussi trois périodes dans l'histoire de cette littérature : « la littérature coloniale (1610-1866), la littérature canadienne-française (1867-1969) et la littérature franco-ontarienne (1970 à nos jours) » (ILFO, 12). Notre définition sera semblable à la leur, c'est-à-dire que la littérature franco-ontarienne est pour nous constituée d'ouvrages écrits en français par des auteurs qui sont nés ou ont résidé en Ontario. Par contre, nous ne nous intéresserons à cette littérature qu'à partir du moment où elle se distingue dans son discours de la littérature canadienne-française. Par conséquent, nous nous intéresserons surtout à la dernière période littéraire identifiée par Hotte et Melançon ainsi qu'au glissement de la littérature canadienne-française vers la littérature franco-ontarienne.

En d'autres mots, la période qui nous concerne débute au moment où la littérature de l'Ontario français commence à se considérer comme franco-ontarienne; elle met alors en place un système qui lui permet de s'affirmer comme telle. En effet, « [j]usque dans les années 1970, la littérature francophone de l'Ontario se distingue peu de la littérature produite au Québec. [...] Par ailleurs, les institutions littéraires n'existent peu ou pas en Ontario » (ILFO, 30). La prise de conscience de l'identité franco-ontarienne mène à la constitution d'une institution littéraire franco-ontarienne.

2.2 *Les conditions d'émergence*

Cette prise de conscience découle de changements dans les contextes social, culturel et économique qui influenceront la perception identitaire des Canadiens français, en Ontario comme dans les autres provinces canadiennes. Quatre grands phénomènes précèdent la

¹ Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Ottawa, Prise de parole, coll. « Agora », 2010, p. 10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ILFO, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

naissance de l'institution littéraire franco-ontarienne : l'idéologie contre-culturelle des années 1960 et 1970, la prospérité économique, le déclin de la religion et la montée du mouvement nationaliste québécois. Ces quatre aspects favorisent la prise de conscience par les Franco-Ontariens d'une identité qui leur est propre.

En premier lieu, l'idéologie contre-culturelle des années 1960 et 1970 influence grandement les jeunes adultes que sont alors les *baby-boomers*, et ce, dans toutes les sphères de leur vie : quotidienne, sociale, artistique et politique. Cette idéologie « joue un rôle déterminant dans les mouvements de revendication identitaire à l'époque, sera au fondement de plusieurs des manifestations littéraires ou artistiques et influera tant sur les genres littéraires pratiqués que sur les thématiques abordées » (ILFO, 50). Prônant le spectacle et la dénonciation comme principaux moyens de pression, la contre-culture incite le peuple à s'affirmer contre la société postindustrielle, un désir d'affirmation qui favorise le sentiment d'appartenance et la diffusion de nouvelles valeurs; ce mouvement conduira ultimement à une redéfinition des identités canadiennes.

En deuxième lieu, la prospérité économique de cette époque favorisera la création et l'autonomisation d'un appareil institutionnel francophone, au Québec d'abord, puis ailleurs au Canada. Au Québec, après la mort de Duplessis, le gouvernement libéral de Jean Lesage « bâtit rapidement un appareil étatique complexe et fait adopter plusieurs mesures sociales qui assurent une meilleure distribution des biens et des services² ». Cette autonomisation de l'État québécois a un impact majeur sur le destin des Canadiens français, comme nous le verrons plus loin. En Ontario, ce « climat de prospérité économique [...] sera particulièrement favorable aux francophones de la province, puisque “les populations

² Yves Frenette, *Brève histoire des Canadiens français*, Boréal, 1998, p. 163. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle BHCF, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

majoritaires démontrent plus de tolérance et de générosité à l'égard des minorités au cours de périodes de prospérité" » (ILFO, 50). Cette générosité permettra la création de plusieurs instances culturelles qui favoriseront l'émergence de l'institution littéraire franco-ontarienne.

En troisième lieu, le déclin de la religion entraîne des modifications majeures dans le fonctionnement des communautés francophones du Canada. Dans les années 1960 et 1970, « [l]a pratique religieuse chute et un grand nombre de paroisses et d'institutions religieuses, surtout en ville, doivent déployer d'énormes efforts pour éviter la faillite financière » (BHCF, 166). L'Église catholique perd peu à peu son pouvoir et « [l]'État prendra dès lors en charge les fonctions qui leur étaient jusqu'alors dévolues. Or, l'État est essentiellement anglophone en Ontario, ce qui ne manquera pas de causer de nombreuses frictions entre la communauté francophone et le gouvernement » (ILFO, 50). De ces frictions naît un besoin, celui de fonder des organismes spécifiques à l'Ontario français qui prendront en charge les institutions que l'État a reprises des mains de l'Église – écoles, hôpitaux, institutions de bienfaisance – tout en défendant les droits linguistiques des Franco-Ontariens. Ces instances culturelles – que nous détaillerons plus loin – permettent à l'institution littéraire franco-ontarienne de se mettre en place, notamment par le biais de lois, de programmes et de subventions.

La dernière condition d'émergence que nous aborderons est sans doute la plus importante sur le plan identitaire. L'idéologie contre-culturelle, la prospérité économique et le déclin de la religion ont mené à une sorte de libération du peuple. Au Québec, ce désir de liberté se matérialise par la montée d'un important mouvement sociopolitique qui transfigurera à jamais le Canada français : le nationalisme québécois. Effectivement, « [a]u Québec, le Canadien français devient un Québécois, un nom qui correspond à une nouvelle identité et à de nouveaux projets collectifs » (BHCF, 167). En fait, les Québécois « ne se

reconnaissent plus chez les Canadiens français de la diaspora » (BHCF, 172) et vice versa. Les Québécois ont de moins en moins de contact avec leurs cousins des autres provinces. L'émigration des Canadiens français en dehors du territoire québécois a considérablement diminué après la crise économique de 1929; les liens familiaux entre Québécois et Franco-Ontariens sont moins forts, ce qui aboutit à un désintérêt de plus en plus marqué des premiers envers les Canadiens français des autres provinces.

D'un autre côté,

depuis le tournant du siècle, les conflits scolaires [...] ont fait prendre conscience aux francophones minoritaires de leurs différences par rapport à leurs cousins québécois. Ceux-ci jouissent d'une certaine sécurité culturelle tandis qu'eux doivent lutter pour préserver leurs institutions et surtout pour avoir accès à des écoles où l'enseignement est donné dans leur langue (BHCF, 173).

Les luttes et leurs enjeux diffèrent grandement des deux côtés de la frontière québécoise. Les francophones hors Québec

se rendent de plus en plus compte que l'unilinguisme français est un projet irréalisable et que, en fait, le bilinguisme pourrait être un gage de survie s'il faisait l'objet d'une législation fédérale. Une telle orientation s'oppose à celle que suivent les Québécois francophones depuis un demi-siècle. (BHCF, 180)

Cette rupture entre les Québécois et les autres francophones canadiens devient encore plus nette à la suite des États généraux du Canada français de 1967. Se voulant un grand rassemblement des différentes nations francophones du Canada pour discuter de l'avenir de la vie en français au pays, les États généraux se soldent par une rupture entre les Québécois et le reste des Canadiens français. En effet, les premiers votent presque unanimement pour la reconnaissance du Québec comme nation des Canadiens français et pour son droit à l'autodétermination³, tandis que les Canadiens français des autres provinces se sentent trahis par cette résolution et la rejettent à l'unisson. Dès lors, le Québec croit qu' « il est très

³ Jean-François Laniel, « L'autre histoire des États généraux du Canada français », *La Relève : journal des étudiants de la francophonie canadienne*, vol. 1, n° 2, consulté le 7 juillet 2014, http://journallareleve.com/wordpress/?page_id=609.

difficile, sinon illusoire, d'essayer d'assurer la survie des minorités assujetties à la volonté de la majorité » (BHCF, 168).

Cette prise de conscience des Québécois a un impact majeur sur l'identité de l'ensemble des Canadiens français. D'une part, cette nouvelle conscience identitaire « a jeté les collectivités francophones vivant à l'extérieur des frontières québécoises dans le désarroi, ce qui a provoqué la panique et produit chez elles le profond sentiment d'avoir été injustement trahies, désinvesties, débaptisées, excommuniées⁴. » Le Canadien français hors Québec se voit donc privé de son identité : « sans appartenance culturelle, [il est] obligé de se redéfinir comme "Franco-Ontarien" » (ILFO, 51). Cette redéfinition « obligée », parfois vécue avec difficulté, donne cependant lieu à la prise de conscience d'une spécificité et d'une identité franco-ontariennes et, du même coup, à « la conscience d'une littérature franco-ontarienne aux caractéristiques particulières, conscience aiguë de l'autonomie de la culture franco-ontarienne et de sa valeur distinctive par rapport au Québec⁵ ».

Par ailleurs, en se découvrant Franco-Ontariens, les Canadiens français de l'Ontario sentent le besoin d'affirmer leur identité et de prendre leur destinée en main au sein de leur province et de leur pays. « Animés du désir de transformer la société de façon pacifique, ils prôneront les arts comme forme d'action sociale⁶. » C'est ainsi que naît le désir de créer une institution culturelle, artistique et littéraire propre à l'Ontario français, pour (se) prouver l'existence de cette identité nouvelle. « Au début des années 1970, ce sont les artistes qui prennent la parole avec éclat pour affirmer l'identité franco-ontarienne » (ILFO, 61), prise de parole qui sera le gage de la littérature franco-ontarienne en devenir.

⁴ François Paré, « Repères pour une histoire littéraire de l'Ontario français », *La francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherche*, Ottawa, Le Nordir, 1995, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 47-48.

⁶ Lucie Hotte, « La littérature franco-ontarienne », *loc. cit.*, p. 69.

2.3 *La genèse structurelle de l'institution franco-ontarienne*

La libération idéologique des années 1960 amène une prise de conscience favorable au fait français dans les communautés canadiennes. En 1963, la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme voit le jour et mène, en 1969, à l'adoption de la *Loi sur les langues officielles*. Cette loi favorisera la création de nombreux organismes se portant à la défense du fait français en Ontario⁷. De plus, « [f]ace à la menace d'une éventuelle séparation du Québec, le gouvernement fédéral et celui de l'Ontario tentent de prouver que le Canada est un lieu favorable à l'épanouissement de la communauté francophone. Le gouvernement fédéral développe alors des politiques pour les minorités linguistiques. » (ILFO, 52)

Les instances culturelles franco-ontariennes, aidées par l'attitude favorable du gouvernement, se multiplient et permettent la mise en place, au début des années 1970, d'une institution littéraire en Ontario français. Elle fait son apparition en 1970 lorsque divers artistes (comédiens, chanteurs, poètes, musiciens, etc.) se rassemblent pour créer CANO, la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario. Selon François Paré, « CANO signifiait aussi l'apparition de mécanismes institutionnels distincts pour la littérature et la vie artistique franco-ontariennes⁸ ». CANO est donc la première incarnation d'une instance de production

⁷ La Direction de l'action socioculturelle, organisme muni d'un programme de subvention ayant pour but « d'assurer la survivance et l'épanouissement des minorités de langues officielles » (ILFO, 58) doit sa naissance à la *Loi sur les langues officielles*. D'autres associations voient aussi à la survie du fait français en Ontario : l'Association canadienne-française d'éducation d'Ontario (ACFEO, 1910) devient l'Association canadienne-française de l'Ontario (ACFO) en 1969; l'Association de la jeunesse franco-ontarienne (AJFO) et l'Assemblée provinciale des mouvements de jeunes de l'Ontario français (APMJOF, 1969) fusionnent pour créer le mouvement Direction-Jeunesse en 1970; le Conseil des Arts de l'Ontario se dote d'un bureau franco-ontarien en 1970. Radio-Canada diffuse de plus en plus de programmes radiophoniques et télévisés en français au cours des années 1960 et 1970, TVOntario se dote d'une section française en 1969 et le journal *Le Droit*, créé en 1913, continue de « de défendre les droits des Franco-Ontariens » (ILFO, 32).

⁸ François Paré, « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », *La question identitaire au Canada francophone : Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*,

artistique franco-ontarienne. L'année suivante, l'un de ses principaux agents, André Paiement, fonde le Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO), une troupe de théâtre de création. Les œuvres de CANO et du TNO ne se limitent pas à la littérature; elles prennent la forme de spectacles intégrant musique, art, poésie et théâtre. Ces deux instances de production et les événements qu'elles engendrent – La Nuit sur l'étang et les Cuisines de la poésie, par exemple – « s'articule[nt] autour de l'oralité du littéraire » (Paré 1994, 53) et laissent donc peu de textes écrits.

Or, la naissance d'une littérature proprement franco-ontarienne repose sur la naissance d'une institution capable de la prendre en charge, de sa production à sa légitimation.

Il fallait donc dorénavant que l'œuvre littéraire soit publiée en Ontario, par un éditeur franco-ontarien qui partage les idéaux de développement communautaire et de fierté nationale, qu'elle soit lue ou récitée devant un public franco-ontarien auquel elle sera destinée et dédiée. (Paré 1994, 51-52)

Pour remplir cette fonction, Gaston Tremblay et Robert Dickson créent, en 1972, les éditions Prise de parole, « dont la structure et le mandat ont été fortement inspirés par Miron et le programme de l'Hexagone » (ILFO, 42). Mais les instances de production et de diffusion qui voient le jour sont principalement axées sur le théâtre et la poésie, et sur l'oralité. Les années 1970 voient naître Théâtre-Action (1974), le Théâtre du Trillium (1975), le Théâtre de la Vieille 17 (1979) et Vox Théâtre (1979). Deux autres maisons d'édition apparaissent au début des années 1980 : L'interligne, en 1981, qui s'intéresse surtout, à l'époque, aux ouvrages historiques et relatifs au patrimoine franco-ontarien, et les Éditions du Vermillon, en 1982. En comparaison, l'Ontario compte 7 troupes de théâtre au début des années 80 et 55 compagnies de théâtre en 1988. Par ailleurs, « dès les années 1970, le consensus est tel sur

Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 51. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle Paré 1994, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

l'oralité de la culture franco-ontarienne que les organismes subventionnaires, comme le Conseil des arts de l'Ontario, accordent jusqu'à 90 % de leurs subventions à la chanson et au théâtre » (Paré 1994, 55).

Les instances de légitimation, elles, se font plutôt rares. Le journal *Le Droit* joue ce rôle, bien qu'on reproche à cette première institution d'être « trop "outaouaise", trop soumise aux intérêts québécois, trop centrée sur un débat journalistique de droite catholique et canadienne-française » (Paré 1994, 52-53). D'autres revues littéraires seront créées pour assumer ce rôle : la revue *Liaison*, créée par Théâtre-Action en 1978 et reprise par L'Interligne, et la revue *Rauque* des Éditions Prise de parole, aujourd'hui disparue.

De même, le discours critique sur la littérature franco-ontarienne est encore assez ténu, puisque cette littérature est en bonne partie fondée sur le rejet de la vie intellectuelle et universitaire. En effet,

[d]ès les premiers manifestes de CANO, en 1971, il est clairement apparu que la nouvelle institution littéraire franco-ontarienne se ferait sans la participation active de l'élite universitaire, porteuse d'un discours de domination dont avaient souffert antérieurement les écrivains franco-ontariens. (Paré 1994, 56-57)

L'institution littéraire franco-ontarienne rejette donc d'emblée la principale instance capable d'assurer sa légitimation. François Paré, par ailleurs, « ne peut s'empêcher de penser que, en se coupant de l'université et, partant, de tous les discours de l'abstraction, la littérature sudburoise s'est aussi privée d'un des plus importants agents de diffusion du littéraire dans toute société » (Paré, 1994, 57).

Malgré tout, la littérature franco-ontarienne parvient à s'autolégitimer grâce entre autres au travail de la maison d'édition Prise de parole, qui « constitue elle-même, dès la fin des années 1970, ses propres manuels scolaires, ses propres répertoires, dans lesquels sont recensés et reconnus les œuvres et les auteurs qu'elle a choisis [*sic*] de mettre sur le marché » (Paré 1994, 52), et aux écoles secondaires de langue française de l'Ontario, où « la plupart

des curriculums incluent des pièces issues du répertoire franco-ontarien et la plupart des écoles accueillent des troupes professionnelles en tournée » (Paré 1994, 55).

À la fin des années 1970, l'institution littéraire franco-ontarienne repose sur un groupe très restreint d'individus et est peu axée sur l'écrit, au point que « la prépondérance de l'oral a [...] entraîné une méfiance évidente à l'égard de tout ce qui était écrit, même chez ceux et celles qui travaillaient dans le domaine de l'édition » (Paré 1994, 55). Il se publie cinq romans dans la décennie 1970, ce qui est très peu. À cette époque, « [l]e roman est perçu comme le genre pauvre des littératures minoritaires » (ILFO, 199), l'élite littéraire lui préférant le théâtre et la poésie. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que le roman franco-ontarien voit réellement le jour; une trentaine de romans sont publiés pendant cette décennie. Avec les années, la littérature franco-ontarienne poursuivra son institutionnalisation. Elle reste toutefois une littérature de taille plutôt modeste, comportant seulement quelques éditeurs et s'épanouissant dans un cercle relativement restreint.

2.4 *Littérature québécoise et littérature franco-ontarienne*

Comme nous l'avons mentionné précédemment, toute œuvre se positionne dans l'institution par le « rapport de conformité ou de rupture [qu'elle] est susceptible d'entretenir avec l'idéologie dominante » (IL, 72). Une littérature en rupture avec l'idéologie dominante est une littérature minoritaire. L'émergence d'une littérature minoritaire *autonome* se produit lorsque la rupture idéologique s'accompagne de la constitution d'une institution porteuse de sa propre idéologie. Cette institution rejette l'idéologie de l'institution dominante, se retranche volontairement dans les marges de cette institution, voire refuse catégoriquement d'y être associée. En général toutefois, l'institution minoritaire cherche à la fois à se démarquer de l'institution majoritaire tout en souhaitant être reconnue par elle, son pouvoir

de consécration étant plus grand et plus permanent que celui d'une institution minoritaire naissante.

Jacques Dubois, dans *L'institution de la littérature*, reconnaît l'institution littéraire québécoise comme la première institution minoritaire à acquérir un statut d'autonomie par rapport à la littérature française. Les conditions d'émergence de cette institution sont les mêmes que celles qui permettront à l'institution franco-ontarienne de voir le jour : « expansion économique, élan autonomiste en matière de politique, émancipation de la vie intellectuelle de la tutelle du clergé » (IL, 136). Ces conditions permettront la création d'instances de production, de diffusion et de légitimation établies au Québec et servant les intérêts d'une littérature québécoise en opposition à sa littérature dominante, la littérature française. C'est la constitution de cette institution indépendante, jumelée à la promotion d'une idéologie qui lui est propre, qui permet à l'institution littéraire québécoise de s'autonomiser.

L'idéologie nationaliste qui domine le Québec des années 1960 engendrera une idéologie littéraire reflétant le désir d'affirmation identitaire de son peuple. Rejetant l'idéologie dominante française pour affirmer sa spécificité québécoise, « cette littérature intervient directement sur le terrain politique et idéologique, sans connaître encore la médiation institutionnelle » (IL, 136). L'idéologie dominante de l'institution québécoise au moment de son émergence est marquée par un but politique, teintée par le mouvement nationaliste québécois; elle rejettera toute forme littéraire de provenance québécoise qui ne se conforme pas à cette idéologie. Une fois son autonomie fermement établie, l'institution littéraire québécoise délaisse peu à peu l'aspect national de son idéologie pour laisser place à un discours littéraire plus varié.

La littérature québécoise n'est toutefois pas entièrement indépendante de la littérature française. Tout en tentant de se distinguer de cette littérature en assumant pleinement sa spécificité québécoise, l'institution littéraire québécoise ne cesse d'idéaliser l'institution majoritaire et cherche à se faire reconnaître par cette dernière. En effet, malgré une institution minoritaire autonome et indépendante, l'attrait de la majorité est fort. Encore de nos jours, pour la majorité des écrivains québécois, obtenir la consécration en France – que ce soit en y publiant des ouvrages ou en y étant reconnu par l'obtention d'un prix ou d'une position dans l'institution – est synonyme de prestige et de réussite. L'institution littéraire dominante, bien que repoussée dans un premier temps, reste idéalisée, sacralisée, et conserve jusqu'à un certain point un rôle important dans la légitimation des œuvres, même celles publiées dans des institutions qui ne dépendent plus d'elle.

L'ascension de la littérature franco-ontarienne ne va pas sans rappeler l'autonomisation de la littérature québécoise par rapport à la littérature française. Dans un sens, la littérature franco-ontarienne reproduit vis-à-vis de la littérature québécoise le rapport de forces qui existe entre cette dernière et la littérature française. Mue par un désir d'affirmation identitaire, la littérature franco-ontarienne est marquée par une rupture avec l'idéologie littéraire québécoise; toutefois, son institutionnalisation est plus problématique, surtout en ce qui concerne les instances de légitimation. Puisque l'institution littéraire franco-ontarienne, à ses débuts, exclut de son organisation les agents de la vie intellectuelle et universitaire, sa capacité de produire un discours sur sa production et son pouvoir de consécration sont d'abord assez limités. Par exemple, l'un des plus importants prix littéraires spécifiques à l'Ontario français, le prix Trillium, ne verra le jour qu'en 1987. L'institution franco-ontarienne doit souvent s'en remettre, bien malgré elle, aux instances québécoises de légitimation pour créer un discours critique suffisant sur son œuvre. L'attribution de capital

symbolique en est ainsi compliquée : l'institution franco-ontarienne dépend de l'institution québécoise pour être légitimée, mais rejette les œuvres, même écrites par des Franco-Ontariens, qui se rattachent à l'institution québécoise et à son idéologie.

Les œuvres qui sont produites, diffusées et légitimées par l'institution franco-ontarienne partagent une même idéologie, différente de l'idéologie dominante québécoise. Pour entrer dans cette institution, il faut mettre en scène l'espace géographique ontarien et les luttes identitaires de ses habitants francophones. Tandis que ceux qui donnent vie à cette idéologie sont acclamés,

CANO et une grande partie de l'élite artistique nord-ontarienne juge[nt] avec sévérité ceux qui, comme Jean-Éthier Blais ou Lucille Roy, leur paraiss[ent] s'adonner à une écriture par essence détachée de l'identité orale de la collectivité franco-ontarienne. Ces auteurs, vite rattachés à l'institution littéraire québécoise, trouv[ent] plus difficilement à se faire publier en Ontario même, compte tenu de leur indifférence à l'égard du programme national assigné à la littérature franco-ontarienne (Paré 1994, 55).

Plusieurs écrivains franco-ontariens se voient donc refuser une place dans l'institution littéraire de leur collectivité. Notons au passage que « [c]e modèle de l'écrivain présent dans les luttes idéologiques ou tout au moins concevant son travail par rapport à des savoirs et des pouvoirs n'est pas celui que favorise le système institutionnel » (IL, 60). Si cette idéologie prévaut au moment où l'institution littéraire franco-ontarienne cherche à se constituer, c'est que cette dernière veut affirmer son autonomie par rapport à l'institution littéraire québécoise et, surtout, se distinguer d'elle. Daniel Poliquin l'affirme clairement :

Selon [lui], ses premiers romans – *Temps pascal* et *L'obomsawin* (1987) – tout comme son premier recueil de nouvelles répondent à une impulsion idéologique : le besoin de prouver qu'il existe en Ontario français une littérature propre à la communauté franco-ontarienne auquel correspond le désir de mettre en scène l'espace franco-ontarien. (ILFO, 207)

L'institution franco-ontarienne rejette dans un premier temps tout ce qui n'est pas conforme à ce désir. Elle ne cherche donc pas la reconnaissance de l'institution dominante québécoise. Au contraire, elle perçoit négativement tout rapprochement avec la littérature

québécoise. Les écrivains moins *engagés* ont un choix à faire : ou bien ils intègrent l'idéologie de l'institution franco-ontarienne à leurs écrits, renonçant jusqu'à un certain point à leurs convictions littéraires, ou bien ils acceptent d'être rejetés par cette institution malgré leur appartenance à la communauté franco-ontarienne et tentent leur chance au Québec pour être soit assimilés à l'institution québécoise, soit laissés en marge de celle-ci. D'une manière ou d'une autre, tant que l'idéologie de l'engagement domine l'institution littéraire franco-ontarienne, les auteurs franco-ontariens qui s'exilent au Québec pour diffuser leurs écrits ou qui refusent de se conformer à l'idéologie franco-ontarienne sont voués à demeurer les enfants illégitimes des deux institutions littéraires qu'ils côtoient.

Enfin, durant les années 1980, un auteur qui veut publier un roman en Ontario français risque fort de rencontrer plusieurs obstacles. La méfiance de l'institution franco-ontarienne par rapport au roman, le manque d'instances de diffusion et de légitimation et la nécessité d'appliquer aux œuvres un « programme » franco-ontarien font en sorte qu'il est assez difficile de publier un roman français en Ontario; plusieurs romanciers francophones sont donc tentés de faire éditer leurs œuvres au Québec. Un tel projet semble cependant assez peu réalisable vu la réticence de ces deux institutions à légitimer le roman franco-ontarien.

Heureusement, une fois que l'institution littéraire franco-ontarienne se sera imposée, le critère de sélection idéologique s'estompera et la littérature engagée laissera place, tout comme au Québec, à un discours idéologique beaucoup plus varié. Le roman se fera peu à peu une place dans l'institution au fur et à mesure qu'elle gagnera en assurance et en solidité, ce qui la poussera à élargir son horizon thématique et à réhabiliter dans ses rangs les « exilés du Québec ». Elle finira aussi par se réconcilier avec les universitaires, ce qui accentuera son autonomisation en augmentant son potentiel de légitimation. Aujourd'hui, l'institution

littéraire franco-ontarienne, bien qu'elle demeure petite si on la compare à l'institution québécoise, est bien établie; son autonomie ne fait plus aucun doute.

Conclusion

Daniel Poliquin entreprend la rédaction de son roman *Temps pascal* en janvier 1980 et le publie aux Éditions Pierre Tisseyre à Montréal en novembre 1982. À cette époque, l'institution littéraire franco-ontarienne en est encore à ses débuts; elle valorise principalement le théâtre et se méfie encore un peu de la prose. Par ailleurs, Poliquin termine alors une maîtrise en lettres et entame des études doctorales; il est aussi chargé de cours d'allemand à l'Université Carleton. Il risque fort d'être rejeté d'emblée par l'institution littéraire à laquelle il souhaite s'intégrer en raison de ses statuts d'intellectuel et d'universitaire. Enfin, bien qu'il mette en scène l'espace géographique du Nord ontarien et les luttes – syndicales et scolaires – des Franco-Ontariens, l'essence de son récit s'éloigne de l'idéologie institutionnelle franco-ontarienne, ne s'y conformant qu'en surface, comme le souligne Lucie Hotte dans sa postface à la réédition de l'œuvre :

Certes, l'engagement politique de Médéric Dutrisac et la grève des mineurs, qui servent de toile de fond au roman, contribuent à ancrer le texte dans un contexte socio-politique. Toutefois, ces événements ne sont qu'accessoires puisque le roman explore plutôt les relations qui se nouent entre les personnages, particulièrement l'amour et l'amitié⁹.

Poliquin se trouve donc dans une situation précaire : il doit jongler entre ses ambitions et les attentes contradictoires des deux institutions littéraires qu'il côtoie. D'une part, l'idéologie littéraire franco-ontarienne se marie difficilement avec la vision que l'auteur se fait de la littérature et avec ses ambitions littéraires. D'autre part, bien qu'il choisisse ultimement de publier au Québec, Poliquin souhaite participer à l'émergence de la littérature franco-ontarienne et défendre l'existence du *roman ontariois*. Il se trouve alors en porte-à-

⁹ Lucie Hotte, « Un écrivain nous est né! », *Temps pascal*, Ottawa, Le Nordir, 2003 (1982), p. 159.

faux et développe une relation ambiguë avec ces deux institutions, ni l'une ni l'autre ne pouvant rejoindre ses ambitions.

Les prochains chapitres seront consacrés à une « étude de cas » : nous analyserons le parcours institutionnel du roman *Temps pascal* de Daniel Poliquin, une œuvre prise entre ces deux idéologies littéraires. Pour réaliser cette analyse, nous aborderons chaque période de l'institutionnalisation du roman : sa production, sa diffusion et sa légitimation. Dans le prochain chapitre, nous analyserons la position de l'écrivain par rapport à la littérature franco-ontarienne, son discours idéologique sur la littérature ainsi que sa perception du Québec. Pour ce faire, nous analyserons le carnet de bord¹⁰ qui accompagne le premier manuscrit de *Temps pascal*, et dont on trouvera une transcription annotée en annexe de la présente thèse.

¹⁰ Voir Annexe 1 : Carnet de bord.

Deuxième partie

1 L'idéologie poliquinienne : discours entourant la production de *Temps pascal*

Les archives d'un auteur peuvent nous en apprendre beaucoup sur son processus d'écriture, notamment par l'étude de la genèse d'une œuvre. En comparant les multiples versions qui verront le jour entre la première ébauche et le texte publié, nous pouvons mieux comprendre l'auteur et son processus de création, ses ambitions et ses hésitations. Le fonds Daniel-Poliquin, qui se trouve au Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF), ne fait pas exception à la règle. Or, même si quelques remarques sur la genèse du roman *Temps pascal* nous éclaireront sur certaines étapes cruciales de l'institutionnalisation du texte, nous nous intéresserons plus particulièrement à deux autres types de documents archivistiques : le carnet de bord de l'auteur et sa correspondance avec d'autres agents littéraires. Ces documents nous permettront de bien saisir la pensée de Poliquin grâce aux réflexions sur la littérature qu'il note dans son carnet de bord et de comprendre son implication dans l'édition et la réception critique de *Temps pascal* en analysant ses relations avec les éditeurs et la critique par le biais de sa correspondance.

Le fonds Daniel-Poliquin, acquis en 8 versements de 1983 à 1996, comprend 2,65 m de documents textuels, 42 documents sonores, 6 documents électroniques et une vidéocassette. L'auteur y a déposé les manuscrits de ses œuvres, de ses traductions, de son mémoire de maîtrise et de sa thèse de doctorat. Nous nous intéresserons principalement aux trois premiers versements, qui concernent la genèse de *Temps pascal*. À son premier versement, Daniel Poliquin a déposé les différentes versions de son premier roman : une première ébauche manuscrite (chemise 1), une deuxième version dactylographiée par l'auteur (chemise 2), une troisième version dactylographiée par Danielle Rhéaume

(chemise 3) et une version finale destinée à l'éditeur (chemise 4). La chemise 5 contient la correspondance de l'auteur avec des éditeurs et des critiques, de 1982 à 1983. Le deuxième versement contient un exemplaire du roman publié. Dans le troisième versement, seule une infime partie nous intéressera : la première chemise de la première boîte, qui contient d'autres correspondances entre l'auteur et divers agents littéraires, de 1983 à 1987.

Trois types de documents retiendront notre attention. Tout d'abord, nous nous intéresserons à un « carnet de bord¹ » manuscrit, intercalé entre les pages de la première version du roman, où l'auteur parle de son écriture, de ses ambitions, des avancées de son projet et de divers sujets littéraires. Ensuite, nous avons sélectionné une série de correspondances entre l'auteur et divers agents littéraires concernant la publication et la réception critique de *Temps pascal*. Enfin, nous étudierons les passages inédits du roman que Poliquin a choisi de retrancher avant la version définitive. Ces divers matériaux nous permettront dans un premier temps de mieux saisir la pensée de l'auteur; nous pourrons ainsi établir la pensée littéraire poliquinienne telle qu'elle se dessine au début de la carrière de l'auteur et de son œuvre, et la situer par rapport aux enjeux institutionnels de l'époque, tant au Québec qu'en Ontario français.

Les relations de Poliquin avec les littératures québécoise et franco-ontarienne, voire sa vision globale de la littérature, ont déjà été abordées par de nombreux chercheurs – Lucie Hotte, François Paré, Robert Yergeau et François Ouellet, pour ne nommer que les principaux – par le biais d'analyses littéraires et d'entrevues avec l'écrivain. Or, à ce jour, les archives du romancier ne semblent pas avoir fait l'objet d'études systématiques. Le matériau archivistique auquel nous nous intéresserons dans cette thèse nous donne l'occasion de porter un regard nouveau sur les rapports entre Poliquin et la littérature; il nous offre aussi une

¹ Cette appellation n'est pas utilisée par Poliquin, mais figure dans la description du fonds d'archives.

documentation de première main, contemporaine de l'écriture et de l'émergence de l'auteur. En effet, la notoriété littéraire de cet écrivain atteint son plein essor avec la publication, en 1994, du roman *L'Écureuil noir*. Presque toutes les entrevues que donne l'auteur se déroulent après ce grand succès éditorial. Pendant les douze années qui séparent la publication de *Temps pascal* de celle de *L'Écureuil noir*, on peut supposer que la pensée de l'auteur a évolué; ce qu'il nous révèle de ses débuts comme écrivain est nécessairement marqué, rétrospectivement, par le reste de sa carrière littéraire. Poliquin ne jouit pas du même statut institutionnel lorsqu'il entame la création de son premier roman en 1980 que lorsqu'il nous en parle, à titre d'auteur reconnu, en 1995. Nous utiliserons donc les documents d'archives comme un matériau nous permettant de retracer les idées de l'auteur à l'époque de la production de *Temps pascal*. Toutefois, nous utiliserons aussi dans notre analyse ce qui s'est écrit *a posteriori* (analyses et entrevues) et qui peut tout de même nous éclairer sur la position du romancier par rapport aux institutions littéraires qu'il admire et côtoie. Par souci de cohérence, nous tâcherons d'indiquer la provenance (dans le temps) des idées de l'auteur et de commenter l'évolution de sa pensée.

1.1 Exemples et contre-exemples : les sources d'inspiration de l'écrivain

Lorsque Daniel Poliquin entreprend la rédaction de *Temps pascal*, son premier roman, il s'est déjà formé, depuis longtemps, une opinion littéraire qui lui est propre. Le jeune auteur vient d'une famille nombreuse et son père, qui s'est installé à Ottawa après avoir quitté le sacerdoce, lui a transmis son intérêt pour les langues et la littérature. En effet, Jean-Marc Poliquin « avait appris l'espagnol, l'italien, l'allemand et lisait les auteurs

étrangers dans le texte, Goethe, Cervantes et Dante² ». Il travaillait comme journaliste (notamment au journal *Le Droit*) et traducteur. En 1968, il est nommé correspondant de Radio-Canada à Paris. Pour le jeune Daniel, « [c]e séjour de deux ans à Paris et dans un lycée français [lui] a permis de [s]'initier à une culture différente, de commencer à apprendre l'allemand³ ».

Dans cette famille, la littérature occupe une place importante. Daniel Poliquin affirme toutefois qu'il « vien[t] d'un milieu où on n'avait pas le droit d'écrire. On pouvait lire seulement⁴ ». En effet, son père, qui « avait une vision très flaubertienne de l'écrivain⁵ », publiait des nouvelles dans *Le Droit* sous le pseudonyme Jean-Marc Riverain. « [M]ais pour lui, ce n'était pas important, il niait totalement son être-artiste⁶ ». Cela n'empêchera pas son fils de faire des études littéraires et d'espérer devenir écrivain. Mais quelles études attendent ce jeune franco-ontarien, issu d'une mère ontarioise et d'un père québécois et initié aux cultures française et allemande? Dans une entrevue avec François Ouellet, Poliquin nous explique, avec son franc-parler, ce qui a suscité son choix :

J'ai fait des études d'allemand parce que je n'étais pas le bienvenu au département des lettres québécoises et que je ne voulais pas aller en français à cause du côté lèche-cul que je n'aimais pas. Je ne voulais pas me faire poser un accent français et fumer des Gitanes, mais pas davantage boire de la Molson et fumer des Export A. En allemand, j'étais libre⁷.

L'orientation scolaire choisie par Poliquin est donc guidée par sa vision du monde littéraire; il ne se sent à sa place ni en littérature française ni en littérature québécoise, et refuse de se conformer aux attentes de l'une ou de l'autre. Il choisit par conséquent la littérature allemande.

² Nicole Bourbonnais, « Daniel Poliquin : Notre personnalité de l'année », *Liaison*, n° 80, 1995, p. 10.

³ *Ibid.*

⁴ François Ouellet, « Le roman de "l'être écrivain" entre l'anonymat et la reconnaissance », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3, 2002, p. 413.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 406

⁷ François Ouellet, « Daniel Poliquin : l'invention de soi », *Nuit blanche*, n° 69, 1997, p. 143.

Poliquin termine une maîtrise d'allemand sur *L'Amérique de Kafka*⁸ en 1978 et entreprend une maîtrise en littérature comparée, puis un doctorat en Lettres sur l'idéologie dans le roman historique québécois, qu'il terminera en 1987. Lorsqu'il entreprend la rédaction de *Temps pascal* en 1980, Poliquin dispose d'un vaste savoir littéraire qui provient à la fois de ses lectures personnelles et de ses études. Il est tout particulièrement influencé par Franz Kafka, qui « écrivait dans un allemand appris et [dont] toute [l]a vie a été une recherche sur la langue⁹ ». Le jeune romancier franco-ontarien se reconnaît chez cet auteur puisqu'il entretient « un rapport similaire à la langue française qui était pour [lui] aussi en quelque sorte une langue apprise¹⁰ ».

L'influence de Kafka se traduit de plusieurs façons chez Poliquin. Sa vision littéraire elle-même est teintée du principe de métissage qui transcende l'œuvre kafkaïenne, comme nous le verrons en analysant les rapports de Poliquin aux idéologies québécoise et franco-ontarienne. L'intrigue de *Temps pascal* sera, de l'aveu même de l'auteur, en partie inspirée par Kafka; le prologue du roman – qui ne sera pas publié et paraîtra plus tard sous la forme d'une nouvelle autonome, « Pourquoi les écureuils d'Ottawa sont noirs » – découle, comme le note l'auteur dans son carnet de bord, d'une « idée d'un conte kafkaïen [qui lui] est venue il y a longtemps¹¹ ». Dans une lettre à son éditeur, Poliquin précise que « [l]e prologue est [...] un hommage à Franz Kafka qui [...] a écrit plusieurs nouvelles animalières. À la manière kafkaïenne, le prologue est à la fois polémique et allégorique » (C1, 1982-09-11, [11], 148). Il suggère même à son éditeur de consulter *Joséphine la cantatrice ou le peuple*

⁸ Daniel Poliquin, *L'Amérique de Kafka*, mémoire de maîtrise publié à l'Université Carleton en 1978.

⁹ Nicole Bourbonnais, *loc. cit.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ « Carnet de bord de l'auteur », 1980-08-20, annexe 1, p. 137, dans « Temps pascal, roman ontarien », manuscrit 1, 1979-1981, 135 f. CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 1, boîte 1, chemise 1. Désormais, les références à ce document seront indiquées par le sigle CB1, suivi de la date et du folio de l'annexe, et placées entre parenthèses dans le texte.

des souris de Kafka, un récit qui met en scène un peuple de souris et dont Poliquin semble s'être inspiré pour son prologue.

Kafka n'est pas le seul auteur qui figure dans le carnet de bord où l'auteur note ses réflexions sur ses lectures et ses sources d'inspiration. Parmi les auteurs mentionnés à titre d'exemples ou de contre-exemples, on trouve Kafka, Proust, Mallarmé, Céline, Aragon, Lartéguy, San-Antonio, Victor-Lévy Beaulieu, Laure Conan et Robert Creeley. Cette liste fait ressortir la domination des auteurs français dans l'imaginaire littéraire de Poliquin, une présence qui se reflétera aussi dans ses écrits. Robert Yergeau attire notre attention sur un passage de *Temps pascal* où l'auteur décrit l'appartement de Léonard Gouin :

Des livres partout, sur tous les sujets : l'astronomie, les religions, l'histoire, des livres de la Pléiade, des livres cochons, des romans policiers, des romans de science-fiction, des contes pour enfants, des livres dans toutes les langues. Entre autres, une histoire du Brésil en quatre volumes, en portugais, *Don Quichotte* dans le texte, *L'homme sans qualité* de Musil en allemand et en français, *La recherche du temps perdu* [sic] en français et dans la traduction islandaise. Tous les livres qu'il avait rencontrés dans sa vie s'empilaient le long des murs et des fenêtres. Sur le large rebord de la fenêtre, les œuvres complètes d'Alexandre Dumas, de Victor Hugo et de José Luis Borgès [sic] cachaient la vue sur le terrain de stationnement de la Caisse populaire Laurier¹².

Dans ce passage, Yergeau note entre autres la présence de « [l]a littérature allemande et Proust, qui d'évidence occupe une place à part dans l'œuvre de Poliquin¹³. » Or, ce que Yergeau ne sait pas, en signalant l'importance de l'influence proustienne sur Poliquin, c'est que ce dernier termine la lecture d'*À la recherche du temps perdu* au moment où il rédige la première version de *Temps pascal*. (CB1, 1980-06-18, 136) On peut donc supposer que Poliquin est directement influencé par ses lectures¹⁴ et que celles-ci se reflètent dans les préférences littéraires de ses personnages, une tendance qui se poursuivra dans les écrits

¹² Daniel Poliquin, *Temps pascal*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1982, p. 21-22. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹³ Robert Yergeau, « Daniel Poliquin, critique littéraire ou Les obsessions d'un autobiographe », *Voix et Images*, printemps 2002, vol. 27 (3), p. 462.

¹⁴ En ce sens, la ressemblance entre le titre du premier roman de Daniel Poliquin et celui de l'œuvre de Proust dont il achève la lecture nous semble plus qu'une simple coïncidence.

ultérieurs de Poliquin. En ce sens, « l'absence totale d'allusion aux littératures franco-ontarienne et québécoise¹⁵ » dans la bibliothèque de Léonard Gouin paraît assez significative.

En guise de confirmation, notons dans le carnet de bord de l'auteur l'absence d'allusions à la littérature franco-ontarienne, qui coïncide avec celle du roman qui l'accompagne. La littérature québécoise, quant à elle, y est présente, mais principalement à titre de contre-exemple. Elle est incarnée par la figure de Victor-Lévy Beaulieu, que Poliquin semble avoir beaucoup de difficulté à supporter. L'auteur de *Monsieur Melville* le révulse à un point tel qu'il consacre la majeure partie de quatre entrées de son carnet à critiquer cet auteur qui incarne tout ce qu'il ne veut pas devenir.

C'est la série télévisée *Race de monde* (1978-1981), inspirée du roman éponyme de Victor-Lévy Beaulieu et scénarisée par lui-même, qui provoquera d'abord les foudres de Poliquin. Ce dernier reproche à Beaulieu de n'avoir « pas un seul texte de qualité à son actif : rien. Juste deux ou trois "œuvres" [...] faciles dans le genre paupériste-porno, prolétarien-avantlu-cochon » (CB1, 1980-10-05, 138). L'œuvre de Beaulieu déplaît à Poliquin, qui l'oppose à l'*art pur* des grands auteurs européens. En effet, le jeune auteur de *Temps pascal* reconnaît, chez Céline et Aragon, l'attrait possible du « ton populiste-hargneux d'un vrai mangeur de marde [...] que VLB et tant d'autres veulent imiter [...] [m]ais chez les tant-d'autres, ça ne vaut pas le trou-du-cul tout dégoulinant de caca de ces foutus écrivillons éjaculateurs d'encre! » (CB1, s.d., 141) La remarque, pour le moins colorée, illustre à quel point l'auteur dédaigne ces « faux écrivains » qui tentent d'imiter les grands auteurs européens, ses idoles.

¹⁵ Robert Yergeau, *loc. cit.*, p. 463.

Ce qui irrite tant Poliquin chez Victor-Lévy Beaulieu, c'est avant tout le caractère jugé commercial de son œuvre, comme l'illustre ce passage où l'écrivain commente à nouveau le feuilleton télévisé *Race de monde* dans son carnet :

Pauvre Victor qui doit donc s'haïr des fois, sauf quand il touche son chèque de Radio-Canada bien sûr. Ces jours-là, il doit se dire que c'est pas si mal après tout, que ça éduque le public et que sa cochonnerie est tout de même meilleure que ce qu'on voit à la télé américaine et à Télé-Métropole, hell de hell! – Encaisse ton chèque, Victor. C'est ça. (CB1, 1980-10-08, 139)

Ces remarques virulentes sur Victor-Lévy Beaulieu nous portent à croire que c'est toute la littérature à penchant commercial que Poliquin rejette en bloc. Toutefois, il trouve dans un livre de Jean Lartéguy et dans l'œuvre de San-Antonio – des œuvres assurément destinées au grand public –, certains aspects positifs :

Lu quelques pages de M. Lartéguy. [...] Pas mauvais le style : ça glisse bien, c'est du huilé hors main. On ne sent même pas les clichés : « Philippe courut ouvrir la porte. », les têtes belles, ironiques et cruelles; les combattants à la retraite, la France des anciens-héros-devenus-rentiers. – Ça doit se vendre. – Mais c'est du figé. (CB1, 1980-07-24, 137)

Alors que Poliquin, se remettant à l'écriture après quelques mois d'interruption, se sent « rouillé », ses phrases lui paraissent « saccadées, trop brèves, sèches et comme vides », il se tourne vers l'un de ses auteurs fétiches : « J'ai peut-être un peu besoin de mon cher San-Antonio. Lui, on sait qu'il trouve bien le mot qu'il faut. C'est un maître, San-A. » (CB1, 1981-01-11, 142) Malgré le caractère indubitablement commercial de ses œuvres, Poliquin admire l'utilisation très libre de la langue de cet auteur populaire. Enfin, on peut supposer que Poliquin décide de rebaptiser l'un de ses personnages d'après un personnage de Lartéguy : en effet, le Philippe de *Temps pascal* se prénomrait à l'origine Gabriel dans le premier manuscrit du roman; ce changement de prénom est sans doute inspiré par le capitaine Philippe L'Esclavier, personnage du roman *Les Centurions* de Jean Lartéguy. Enfin, le détective Plouffe de *Temps pascal*, dans toute sa grossièreté, doit beaucoup au Bérurier de San-Antonio.

Le roman populaire se fait donc une place dans la vision littéraire de Poliquin, mais son modèle est européen. Nous pouvons conclure de cette analyse que Poliquin ne rejette pas nécessairement la littérature de grande diffusion, mais qu'il l'approche avec une certaine réserve. Ce qu'il rejette chez Victor-Lévy Beaulieu serait avant tout son indépendantisme affirmé plutôt que son penchant pour une forme de littérature plus commerciale. Par ailleurs, Poliquin semble accorder peu d'estime à la littérature québécoise en général, lui préférant de loin les littératures française, européenne et même américaine. La correspondance de l'auteur nous confirme une fois de plus, à ce propos, son admiration pour les romanciers européens, lui qui « écrit une thèse sur Franz Kafka, qu'il admire [et] lit aussi Cervantès, Flaubert, Proust, Svevo et James » (C1, 1982-09-20, [16], 152). On l'aura remarqué : tous ces auteurs de prédilection sont originaires de l'Europe (sauf le dernier, un Américain).

Les écrivains québécois, quant à eux, sont généralement utilisés comme contre-exemples ou anti-modèles littéraires de Poliquin, notamment dans sa réponse à la critique de Stéphane Lépine dans *Nos Livres*, auquel il réplique : « vous ne ferez croire à personne que le *Temps pascal* a le moindre lien de parenté avec les fables idiotes de Jean-Raymond Boudou et Josette Labbé¹⁶¹⁷ ». La littérature franco-ontarienne apparaît pour la première fois dans cette même lettre alors que Poliquin affirme haut et fort que les Franco-Ontariens « n'en so[nt] pas pour autant réduits à copier servilement les délires québécois-scotologiques du pauvre V.L. Beaulieu, encore moins les maximes creuses et onctueuses de [s]on navrant et

¹⁶ « Correspondance », 1983-08-05, annexe 2, p. 159, CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 3, boîte 1, chemise 1, f. 43. Désormais, les références à ce document seront indiquées par le sigle C2, suivi de la date et du folio de l'annexe, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁷ Jean-Raymond Boudou, *Une heure de ta vie*, Cercle du livre de France, 1982. Josette Labbé, *Jean-Pierre, mon homme, ma mère*, Cercle du livre de France, 1982. Les deux ouvrages sont des romans d'amour; Josette Labbé est la lauréate du Prix Esso pour lequel *Temps pascal* concourait aussi.

arrivé compatriote J.-É. Blais » (C2, 1983-08-05, [43], 158). Jean-Éthier Blais est le seul auteur franco-ontarien mentionné par Poliquin, qui lui réserve un accueil peu chaleureux¹⁸.

En conclusion, malgré sa proximité géographique du Québec et de l'Ontario français, c'est vers l'Europe que se tourne naturellement Poliquin pour y trouver des modèles littéraires. En effet, « le code littéraire (modèles, références) n'est ni franco-ontarien (on l'a vu : il est totalement absent), ni québécois (il sert même de repoussoir), mais européen¹⁹ ». Malgré sa piètre opinion de la littérature québécoise et l'absence quasi totale de jugement sur la littérature franco-ontarienne, les ambitions littéraires de Daniel Poliquin sont étroitement liées à ces deux littératures : il admire la première, malgré ses jugements cinglants, et souhaite participer à la seconde, malgré le « mutisme concerté » qui la concerne.

1.2 *Les ambitions littéraires d'un jeune écrivain*

Les réflexions de l'écrivain dans son carnet de bord nous permettent de bien saisir qui il est et comment il se situe par rapport à la littérature. Les influences littéraires que nous avons observées jouent un grand rôle dans l'élaboration de ses ambitions littéraires et de l'idéologie qui les gouverne. Nous nous pencherons ici sur les tensions entre les diverses impulsions qui poussent Poliquin à écrire, sur la question de la langue et sur l'image qu'il souhaite projeter dans l'institution littéraire afin de bien comprendre ses aspirations, à la fois pour le récit qu'il est en train de rédiger et pour sa carrière littéraire à long terme.

¹⁸ Or, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'institution littéraire franco-ontarienne lui destine un accueil semblable, *supra*, p. 45.

¹⁹ Robert Yergeau, *loc. cit.*, p. 477.

Impulsions esthétiques, idéologiques et commerciales

Dans une entrevue pour la revue *Nuit blanche* réalisée par François Ouellet, Daniel Poliquin explique que ses trois premiers romans répondent à une « impulsion idéologique » alors que ses récits subséquents relèvent plutôt d'une « impulsion esthétique ». Dans diverses entrevues ainsi que dans la préface à la réédition de *Temps pascal*, le romancier dit avoir choisi consciemment la voie de l'engagement :

j'allais écrire un roman engagé. J'allais parler de ma patrie, l'Ontario français, espace littéraire alors peu peuplé et dont les artisans étaient des débutants dans mon genre [...]. Mon roman allait être ma réponse tardive au rapport Durham : j'allais prouver, dans le parler de chez nous, que l'Ontario français avait une histoire et une littérature (Préf., 8)

Son Lord Durham, toutefois, était plutôt incarné par « des Québécois et des Franco-Ontariens en chair et en os qui ne croyaient pas dans l'avenir d'une culture française en Ontario » (Préf., 8). *Temps pascal* est donc une réponse non pas au rapport Durham, mais plutôt aux États généraux du Canada français de 1967, et en particulier à un certain étudiant québécois spécialement intolérant qui se serait exclamé : « Fermez donc vos gueules, les Francos, vous en avez pas de littérature, des assimilés, c'est ça que vous êtes²⁰! »

Comme nous l'avons déjà souligné (voir *supra*, p. 47), les luttes franco-ontariennes mises en scène dans *Temps pascal* « viennent principalement aider à camper un décor, elles agissent en toile de fond, suscitant des rencontres²¹ ». Elles n'impliquent pas un véritable engagement social ou politique de la part de l'auteur, une défense explicite du fait français en Ontario, mais elles forment plutôt un contexte général pour l'histoire qui s'y déroule. Cette tendance se répétera dans tous les ouvrages de l'auteur, comme le note Patrick Bergeron : « Il s'agit, en somme, d'un univers narratif qui s'empare du contenu canadien quand bon lui

²⁰ François Ouellet, « Daniel Poliquin : l'invention de soi », *loc. cit.*, p. 140.

²¹ Patrick Bergeron, « Le joujou nationalisme », *Lire Poliquin*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2009, p. 256.

semble, mais à des fins davantage esthétiques que partisans²². » Bref, malgré ce qu'en dit l'auteur, dès ses premiers ouvrages, c'est l'impulsion esthétique qui l'emporte sur l'impulsion idéologique.

Cette explication de Poliquin à propos des impulsions qui le poussent à écrire date de 1995, soit 13 ans et 6 ouvrages après la publication de *Temps pascal*. Avec le recul, l'auteur croit se souvenir qu'il était mû par une impulsion idéologique, mais était-ce bien le cas au moment où il entamait la rédaction de son récit? En fait, dans son carnet de bord, les tensions entre impulsion esthétique et impulsion idéologique sont déjà bien présentes. Dès les toutes premières lignes de ce journal d'écriture, Poliquin confie vouloir « [d]evenir un écrivain canadien-français » (CB1, 1980-01-19, 135) (impulsion idéologique), mais affirme qu'il « écri[t] un roman de qualité » (CB1, 1980-01-19, 135) (impulsion esthétique).

L'impulsion idéologique de Poliquin se résume à vouloir écrire « le roman franco-ontarien de Daniel-Poliquin²³ » (CB1, 1980-09-18, 138) et à rédiger une postface sur la situation de l'écrivain ontariois (CB1, 1981-02, 143). Cette postface représente le seul discours véritablement engagé du romancier; c'est aussi le seul passage où il aborde nommément la littérature franco-ontarienne dans ses manuscrits. Or, ce texte ne constitue pas vraiment une défense de la littérature franco-ontarienne puisque l'auteur lui-même ne semble pas y croire. En effet, Poliquin dit de l'écrivain ontariois que « [d]es kilomètres et [d]es années [...] le séparent encore d'une littérature géniale et authentique » (CB1, 1981-02, 143). Comme si ce constat n'était pas assez négatif, il raye « littérature » et lui substitue « écriture ». Il est difficile de croire que seule l'impulsion idéologique est à l'origine du

²² Patrick Bergeron, *loc. cit.* p. 257.

²³ Cette même formule est reprise à plusieurs occasions dans le carnet de bord : 1980-10-24, 140, « publication de *Temps pascal*, roman franco-ontarien de Daniel-Poliquin »; 1980-11-11, 140, « Beaucoup pensé au roman franco-ontarien de Daniel-Poliquin, écrivain. » et 1981-01-11, 141, « 'Temps pascal' avec les mots "roman ontariois" en sous-titre ».

roman *Temps pascal* alors que l'écrivain hésite à utiliser le terme « littérature » pour décrire ce qui s'écrit en Ontario français à cette époque, alors que cette impulsion même consiste à prouver l'existence d'une telle littérature et de participer à son émergence.

À vrai dire, une lecture attentive de cette « Postface » nous révèle un discours beaucoup plus engagé face à la langue – donc visant à justifier son impulsion esthétique – que vis-à-vis du fait franco-ontarien. L'auteur y décrit le francophone de l'Ontario comme un homme qui « manie une langue qui lui échappe dans un monde qui est rarement le sien » (CB1, 1981-02, 143) et nous assure que « malgré l'imminence de l'engourdissement, malgré la peur, il écrit. Lentement, lentement, un monde prend forme. Une langue renaît, la sienne. » (CB1, 1981-02, 143) C'est la langue franco-ontarienne qu'il défend ici plus que la littérature qui s'y écrit à ce moment. Dans son carnet de bord, Poliquin n'exprime pas non plus le désir d'écrire un roman pour défendre les Franco-Ontariens ou pour prouver au Québec que l'Ontario français a une littérature. Il ne tient pas de discours qui nous démontre que l'impulsion idéologique serait à la base de son récit. Certes, il manifeste le désir de faire partie de la littérature ontarioise, même s'il ne croit pas encore à son existence, sans vraiment tomber dans une lutte idéologique. Pour toutes ces raisons, l'impulsion idéologique qui serait à la base du roman *Temps pascal* nous semble donc secondaire, et ce, dès les premières étapes de l'écriture.

L'impulsion esthétique, quant à elle, est beaucoup plus présente dans les réflexions de l'auteur. Poliquin veut écrire « un roman de qualité » (CB1, 1980-01-19, 135), « un morceau de littérature bien fait comme [il] en [a] toujours voulu. Un texte bien troussé qui se suit, dont la valeur esthétique sera indéniable. » (CB1, 1980-09-18, 138) « Et pas n'importe quoi, s'il-te-plaît! Un texte de qualité » (CB1, 1980-10-05, 138). De plus, ses réflexions portent souvent sur le style d'écriture des divers auteurs que nous avons déjà identifiés (Lartéguy,

San-Antonio, Victor-Lévy Beaulieu, Céline, Aragon). Il commente aussi son propre style après une panne d'écriture ainsi que son rapport à l'acte d'écrire, comme nous l'avons déjà mentionné. Il se soucie donc beaucoup plus de la qualité de l'écriture que du contenu qui la compose.

Poliquin va même jusqu'à suggérer qu'« il faut réinventer l'art, réinventer un langage » (CB1, 1980-07-24, 137), soit travailler avec la langue comme matière première. Son véritable engagement dans ce projet d'écriture est pour la langue, le style, la qualité du texte, non pas pour la défense de la littérature franco-ontarienne : c'est un engagement beaucoup plus esthétique qu'idéologique. C'est en ce sens qu'on peut interpréter le « mot de M. Mallarmé » que Poliquin paraphrase ainsi : « on ne fait pas de livres avec des convictions, mais avec des mots. Et de l'encre²⁴. » (CB1, 1980-07-24, 137) La langue, chez Poliquin, importe beaucoup plus que les convictions; l'impulsion esthétique importe donc nécessairement beaucoup plus que l'impulsion idéologique. Cette tendance est en quelque sorte confirmée par les sources d'inspiration de l'écrivain, qui se dit « pas bien différent des Proust, Flaubert, Fitzgerald » (CB1, 1980-06-10, 135). La domination de ces grands auteurs européens, la dévaluation de la littérature québécoise et l'absence de la littérature franco-ontarienne démontrent une fois de plus la prédominance de l'impulsion esthétique – incarnée par les auteurs européens – sur l'impulsion idéologique.

Les réflexions de l'auteur nous laissent entrevoir une troisième impulsion, moins importante mais tout de même bien présente : l'impulsion commerciale. Poliquin ne désire pas seulement écrire « un roman de qualité » : il veut que celui-ci soit « publié, connu et vendu » (CB1, 1980-01-19, 135). Il nous parle de son rêve de faire éditer son roman et

²⁴ Paroles de Mallarmé rapportées par Paul Valéry dans « Souvenirs littéraires », *Œuvres I*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1957, p. 784: « mais Degas, ce n'est pas avec des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots. »

ajoute : « Il y aura peut-être un beau prix au bout. Ça fera vendre. » (CB1, 1980-06-10, 135) Il est donc important pour l'écrivain que son livre se vende, qu'il connaisse le succès, au sens commercial du terme. Or, comme nous l'avons vu, Poliquin rejette par ailleurs, dans certains de ses propos, tout ce qui vise le succès commercial et monétaire, notamment à travers la figure de Victor-Lévy Beaulieu. Il finira d'ailleurs par rejeter cette impulsion commerciale, se disant plus tard « [t]rès content de [s]a décision de ne pas faire d'argent » (CB1, 1980-10-24, 139). N'empêche que cette impulsion, même si elle est rapidement évacuée, pourrait justifier certaines décisions de l'écrivain en cours de rédaction lorsqu'il tente de se conformer aux attentes des institutions littéraires où il souhaite publier²⁵.

L'importance de la langue

Parmi les trois impulsions que nous avons décrites, l'impulsion esthétique est celle qui a le plus grand impact sur les choix de l'écrivain pendant la rédaction de son récit. Pour Poliquin, la réussite esthétique s'atteint par un travail minutieux sur la langue. L'importance de la qualité linguistique et le rapport au langage sont des sujets de prédilection pour l'écrivain, tant dans son carnet de bord qu'en entrevue, et nous éclairent quant à ses ambitions littéraires.

Le rapport aux langues de Poliquin lui vient d'abord de sa famille :

La langue, c'est aussi le père et la mère en moi : pour mon père, la langue française était celle d'André Gide et d'auteurs sulfureux tels Sartre et compagnie; pour ma mère, le français était la langue du combat et de l'enracinement militant. Ces deux tendances ont survécu en moi et font bon ménage²⁶.

²⁵ Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

²⁶ Nicole Bourbonnais, *loc. cit.*, p. 10.

Nous reconnaissons tout de suite les deux principales tendances qui poussent l'auteur à écrire et les tensions qui existent entre elles. Le carnet de bord de l'auteur reflète ces deux utilisations de la langue, la première d'ordre esthétique, la seconde, d'ordre militant.

En plus des passages déjà cités où Poliquin considère la qualité de la langue comme la principale condition de la réussite du texte et exprime son désir d'écrire un texte de qualité, le carnet de bord contient des réflexions sur l'écriture en général et sur la relation que l'écrivain entretient avec l'acte d'écrire. Dans une entrée sans date, Poliquin réfléchit à sa relation aux outils linguistiques et à ses habitudes d'écriture :

Moi, j'avoue que la page m'intimide. Le stylo aussi : j'écris mieux, mes idées s'ordonnent plus clairement, avec un stylo feutre bleu qu'avec la pointe à bille, par exemple. De même, je travaille mieux avec un bon bloc ligné sous moi que sur feuilles séparées. Et pour en revenir à la page, il me la faut bien nette. J'avoue, toutefois, qu'elle exerce effectivement un effet sur le flux de ma pensée. Exemples : il faut que ma page ait l'air complète, qu'elle ait l'air « travaillée », etc... (CB1, s.d., 141)

L'auteur s'inquiète du style de son écriture, se soucie de la clarté et de l'articulation de son texte. Il veut produire « un texte bien troussé qui se suit » (CB1, 1980-09-18, 138), et la genèse de son texte va en ce sens. L'étude de ses manuscrits nous révèle qu'il a tendance à procéder à des substitutions immédiates de mots ou de parties de phrases pendant la rédaction initiale. Les corrections apportées lors de relectures sont elles aussi orientées vers le choix des mots, le style ou l'enchaînement des phrases et ne modifient à peu près jamais le contenu ou la structure générale du récit. En fait, même dans son carnet de bord, ce souci du mot juste est présent : on y trouve des ratures, des corrections et des ajouts, exactement comme ceux qui parsèment le manuscrit du récit, bien qu'ils soient généralement moins abondants. Enfin, dans son carnet de bord, l'auteur sent qu'il n'a pas beaucoup de travail conscient à faire quant au contenu; il trouve « que le roman sort bien comme s'il était écrit et qu'[il] n'aurai[t] qu'à appuyer sur [s]a plume pour le faire sortir » (CB1, 1980-06-18, 136) et

que « [s]es personnages grandissent sans [lui], [qu']ils se développent à chaque fois. Sans artifices. » (CB1, 1980-07-17, 136)

Pour Daniel Poliquin, donc, le travail de l'écrivain est d'abord un travail sur la langue et le style. Il dit même, sans toutefois se prendre trop au sérieux, avoir « eu une pensée brillante : il faut réinventer l'art, réinventer un langage » (CB1, 1980-07-24, 137). Quelques mois plus tard, il trouvera un écho à ses préoccupations dans un article du romancier français Yves Berger²⁷, paru dans *L'Express* de décembre 1980, et dans la réponse de Jacques Godbout²⁸ publiée la semaine suivante. Les propos de Berger portaient en grande partie sur le besoin que semblent ressentir les intellectuels québécois de « se créer une langue nationale, qui liquiderait le français²⁹ », sur le joul qui, selon lui, était peu à peu délaissé pour laisser place au québécois, « ce que, en se frottant à peine les yeux, on reconnaît au premier coup comme du français³⁰ ». Jacques Godbout lui répondit que :

Nous n'avons plus besoin d'un langage bâtard comme symbole de résistance. Les écrivains québécois écriront donc désormais en français et, parfois, en « québécois », c'est-à-dire à notre manière. Il n'en faut pas chercher prétexte à querelles idéologiques ou commerciales³¹.

Dans son carnet, Poliquin réagit à cette polémique et se dit d'accord avec les « [o]bservations justes de Jacques Godbout et d'Yves Berger » (CB1, 1981-01-11, 142). Le travail de Poliquin sur la langue va dans le sens des propos de Godbout, c'est-à-dire qu'il tente de « réinventer un langage » sans toutefois tomber dans « [l]e joul ou le franglais dans toute son horreur : anglicismes, abréviations, mots contractés, néologismes aberrants³² ». *Temps pascal* est encore assez timide quant à l'utilisation de la langue et quant aux dialectes

²⁷ Yves Berger, « Québec : maudit français! », *L'Express*, 13 au 19 décembre 1980, p. 80-81 et 83.

²⁸ Victor-Lévy Beaulieu et Léandre Bergeron, Jacques Godbout, « La parole est aux Québécois », *L'Express*, 20 au 26 décembre 1980, p. 56-57.

²⁹ Yves Berger, *loc. cit.*, p. 80.

³⁰ *Ibid.*, p. 81.

³¹ Victor-Lévy Beaulieu et Léandre Bergeron, Jacques Godbout, *loc. cit.*, p. 57.

³² Yves Berger, *loc. cit.*, p. 80.

des personnages; cependant, en gagnant de la confiance et de l'expérience, Poliquin finira par s'appropriier le français pour qu'il reflète « la langue qu'on parle tous les jours dans les cours d'école et les garages de notre pays³³ », ce qu'il nomme le « créole boréal ». Il finira donc par écrire « à sa manière », et même s'il n'y parvient pas tout à fait dans son premier roman, le désir d'y parvenir y est déjà bien présent.

Ce désir se manifeste de manière plus précise dans la « Postface » qu'il prévoit ajouter à son récit. Ce court texte, qui semble avoir été difficile à écrire pour le romancier³⁴, établit la langue comme condition d'existence du Franco-Ontarien :

Être ontariois comme on nous appelle désormais, c'est accepter, et ne jamais refuser, sa francité comme un impératif ontologique : la langue est l'essence de notre être et de notre spécificité. ~~Comme au Québec.~~ (CB1, 1981-02, 143)

Pour Poliquin, l'écrivain ontariois « manie une langue qui lui échappe » (*idem.*), mais malgré tout il écrit et, peu à peu, « [u]ne langue renaît, la sienne. » (*idem.*) Le véritable engagement est là; l'impulsion idéologique est en fait une impulsion linguistique, incarnée par le désir de voir la langue *ontarioise* publiée, reconnue, légitimée.

L'utilisation du terme *ontariois* implique une connotation identitaire bien précise. En fait, on remarque une certaine évolution dans les propos de Poliquin au fil de ses réflexions à ce sujet. Dans sa première entrée, il déclare qu'il veut « [d]evenir un écrivain canadien-français » (CB1, 1980-01-19, 135); quelques mois plus tard, il commence à parler du « roman franco-ontarien de Daniel-Poliquin » (CB1, 1980-09-18, 138). Le terme *ontariois*, « qui apparut à la fin des années 1970 et s'imposa un temps dans certains milieux considérés comme plus progressistes de l'Ontario français³⁵ », ne fait son apparition dans le carnet de

³³ Daniel Poliquin, *Le roman colonial : essai*, Montréal, Boréal, 2000, p. 201.

³⁴ Il y a beaucoup plus de ratures dans ce texte que dans le reste du carnet de bord. Ce manuscrit, écrit à l'encre rouge, a été corrigé à deux reprises (à l'encre rouge). Les deux dernières phrases ont ensuite été biffées à l'encre bleue.

³⁵ Robert Yergeau, *loc. cit.*, p. 465.

bord de Poliquin qu'un an après le début du projet d'écriture. Le romancier nous parle de son projet d'écriture et dit qu'il « s'intitulera 'Temps pascal' avec les mots "roman ontariois" en sous-titre » (CB1, 1981-01-11, 141). Sa première intention était d'écrire « roman franco-ontarien », mais il change d'avis au dernier moment : il raye le mot « franco- » et écrit « ontariois » à la place.

Pourquoi cette distinction entre franco-ontarien et ontariois? Selon l'auteur, « [ê]tre franco-ontarien, comme on nous appelle encore, c'est assumer, ou refuser, une certaine condition historique. » (CB1, 1981-02, 143) Le Franco-Ontarien assume ou refuse une condition qui lui est imposée par un autre, tandis que l'Ontariois accepte et ne refuse jamais la sienne. La réponse de Poliquin au Lord Durham des Franco-Ontariens se trouve ici, dans sa position par rapport à la langue, dans l'identité ontarioise fondée sur cette langue.

Les réflexions sur la langue de Poliquin débordent du simple carnet de bord pour s'intégrer au roman. En plus des réflexions sur la langue qui se trouvent dans le journal d'écriture, certains passages du roman s'attardent à la langue française en Ontario et aux luttes des Franco-Ontariens. Toute la trame narrative qui concerne les luttes des mineurs franco-ontariens contre la *Mine's* sont une réflexion sur l'engagement social opposant francophones et anglophones; le passage sur la visite de l'inspecteur d'école dans la classe de Médéric Dutrisac et un passage inédit du roman sur la ville de « French River », une réflexion sur l'engagement envers la langue. Mais, rappelons-le, le thème de l'engagement dans *Temps pascal* est secondaire et sert tout simplement de toile de fond à l'intrigue. En effet, malgré la présence indéniable d'une réflexion sur l'engagement, ce sont les relations entre les personnages – entre Médéric, Jacinthe et Léonard – qui dominent le roman, l'impulsion esthétique de Poliquin surpassant largement toute impulsion idéologique.

Daniel-Poliquin, un personnage

Daniel Poliquin a de grandes ambitions littéraires. En plus de vouloir écrire un roman « dont la valeur esthétique sera indéniable » dans la langue de l'Ontario français, il souhaite devenir « Daniel-Poliquin, écrivain » (CB1, 1980-11-11, 140). En ajoutant un trait d'union entre son prénom et son nom, Daniel Poliquin se crée une identité parallèle : d'un côté, Daniel Poliquin, le citoyen ordinaire et de l'autre, son alter ego, Daniel-Poliquin, l'écrivain. Ce faisant, il révèle en partie l'image qu'il entend projeter dans l'institution littéraire. Il met en scène ce « personnage » dans son carnet de bord, dans ses écrits, et même dans ses relations avec les autres instances de l'institution littéraire. Le personnage de l'écrivain Daniel-Poliquin incarne la plus grande ambition de l'auteur : celle de se faire une place dans l'institution littéraire.

Avant d'aller plus loin, tentons de trouver la source de cet emploi du trait d'union.

Dans un entretien avec François Ouellet, Poliquin explique que :

Dans la Troisième République, on ne donnait plus de titres de noblesse, et pour se distinguer, on appariait le nom et le prénom : Sylvie Pierre-Brossolette (la fille du résistant), Jacques Chaban-Delmas. Alors, je me disais, dans cette perspective républicaine, donc populaire : je m'ennoblis, je deviens un tout, je ne suis pas juste Poliquin, je suis Daniel-Poliquin³⁶.

Le trait d'union, pour Poliquin, marque le moment où il « devien[t] un tout », soit la naissance de l'écrivain comme entité séparée. C'est une distinction symbolique entre l'homme et l'écrivain, ce dernier aspirant à la noblesse.

Nous aimerions proposer une autre hypothèse au choix de ce trait d'union. L'un des auteurs dont le nom figure dans le carnet de bord a attiré notre attention par son utilisation du trait d'union : San-Antonio, pseudonyme de Frédéric Dard. Selon la femme de cet écrivain, lorsque celui-ci a décidé d'écrire des romans noirs à l'américaine, « [i]l a commencé par

³⁶ François Ouellet, « Le roman de "l'être écrivain" entre l'anonymat et la reconnaissance », p. 406.

chercher un nom d’auteur à consonance américaine et a étalé la carte des États-Unis. Son doigt est tombé sur la petite ville de San Antonio³⁷. » Le livre met en scène le commissaire Antoine San-Antonio qui narre ses propres aventures. Cette fusion entre le personnage et l’auteur – Frédéric Dard signe les romans de cette série sous le nom du personnage, et le personnage porte le troisième prénom de son auteur, Frédéric Charles *Antoine* Dard – a sans doute influencé Poliquin dans le choix de son « pseudonyme ». Une fusion similaire se produit dans le carnet de bord de l’écrivain, qui passe rapidement de la première personne au pronom personnel indéfini « on », puis à la troisième personne lorsqu’il se met en scène.

« Je »	J’ai tout juste le goût d’écrire sans lequel il n’est pas de vraie littérature. Devenir un écrivain canadien-français; je ne suis pas le premier qui en rêve. Ne parlons plus de mérite, de nobles tentatives, de bel effort : ce sont là des épitaphes prématurées bonnes pour les encyclopédies littéraires et les ratés. Moi, j’écris un roman de qualité, que j’aimerai, qui sera publié, connu et vendu.	1980-01-19
« On »	L’ennui, quand on commence à écrire, c’est qu’on voudrait avoir terminé. On s’imagine tapant les dernières lignes, calmement, le doigt sûr, la cigarette aux lèvres. Le téléphone sonne : c’est l’éditeur, ça marche, ce sera publié en août.	1980-06-10
« Il »	C’est le retour de l’écrivain besogneux. Bref, le roman franco-ontarien de Daniel-Poliquin. Pas mal. Et si on se resaisissait. Je veux bien, monsieur l’écrivain.	1980-08-21 1980-09-18 s.d.

La mince distinction entre Daniel Poliquin et Daniel-Poliquin contribue à mythifier le personnage de l’écrivain. Par ailleurs, le romancier se permet parfois de déformer un peu la réalité dans le but de projeter l’image qu’il a en tête. Dès les premières pages du carnet de bord, en effet, l’auteur nous avoue avoir menti : « J’ai dit à Marc que j’étais rendu à la page 34. J’ai menti. Ça ne fait rien. » (CB1, 1980-06-10, 135) À deux autres reprises, il se traite lui-même de menteur : « parole de menteur franco-ontarien » (CB1, 1980-10-05, 139), « Mais je ne pense qu’à ça, justement! ... Farceur. » (CB1, 1980-10-24, 140) Dans sa correspondance avec éditeurs et critiques littéraires, Poliquin ne dit pas toujours toute la

³⁷ Tristan Savin, « La vie trépidante de Frédéric Dard, dit San-Antonio », *L’Express*, 4 juin 2010, consulté le 31 juillet 2014, http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-vie-trepidante-de-frederic-dard-dit-san-antonio_896730.html.

vérité – ou du moins, il ne dit pas totalement ce qu’il pense. Par exemple, Poliquin a souligné quelques passages de la réponse de René Dionne (C1, 1983-09-04, 27-28) à une lettre qu’il lui avait envoyée. Il a notamment souligné « je ne censure pas mes collaborateurs » et inscrit « faux » au-dessus. Toutefois, la réponse de Poliquin ira dans un tout autre sens :

D’emblée une précision s’impose : je n’ai jamais accusé M. René Dionne de pratiquer la censure au *Droit*. Vos mérites sont connus et vous n’avez jamais fait mystère de votre attachement sincère pour les lettres ontariennes; et le *Droit* n’est pas la *Pravda*. Je m’en veux de vous avoir causé l’impression contraire et vous prie de m’excuser³⁸. (C1, 1983-09-6, 29)

À la lumière de la note manuscrite de Poliquin sur la lettre de René Dionne, les excuses du premier au second sont peu crédibles.

En plus de se mettre en scène dans son carnet de bord, Poliquin utilise souvent l’écrivain comme personnage dans ses romans. Les personnages-écrivains sont très présents dans l’œuvre poliquinienne : Léonard Gouin dans *Temps pascal*, Louis Yelle dans *L’Obomsawin*, Jude dans *Visions de Jude*, Calvin Winter dans *L’Écureuil noir*, etc. Selon Robert Yergeau, dans le roman qui nous intéresse, « [l]a scène où Poliquin décrit les rêves et ambitions littéraires de Gouin participe d’une féroce caricature de la vie supposée d’un écrivain célèbre³⁹ ». Malgré l’aspect caricatural de cette description, le rapprochement entre Gouin et Poliquin vient immédiatement à l’esprit et il est difficile de distinguer les ambitions de Gouin de celles de Daniel-Poliquin : « Gouin aurait écrit des romans en allemand (évidemment...), aurait rencontré les grands écrivains de son temps : Grass (Allemand), Soljenitsyne (Russe), Styron (États-Unien), aurait reçu le prix Nobel, et fait partie de l’Académie française⁴⁰. » Les auteurs cités et la référence à l’Académie française résument

³⁸ C’est nous qui soulignons.

³⁹ Robert Yergeau, *loc. cit.*, p. 465.

⁴⁰ Robert Yergeau, *loc. cit.*, p. 465.

en une phrase les sources d'inspirations du romancier, et sans doute aussi certains de ses rêves.

Un peu plus loin, Poliquin décrit un moment des rêveries de Léonard : « Les critiques le critiquaient lâchement, et il répondait, le plus souvent à la télévision. Toujours il l'emportait au grand dam des intellectuels montréalais qui ne se reconnaissaient pas dans cet écrivain ontariois. » (TP, 60) Ces indices – le discours de Poliquin sur la littérature québécoise, sa « Postface » – nous portent à croire qu'il s'agit ici d'une ambition de l'auteur qu'il prête à son personnage. Le personnage-écrivain, chez Poliquin, est souvent un reflet plus ou moins déformé du personnage écrivain Daniel-Poliquin. Il serait par ailleurs intéressant d'analyser l'évolution du personnage-écrivain dans l'œuvre de Poliquin et de la comparer au parcours de l'auteur pour bien saisir l'évolution de l'idéologie littéraire poliquinienne au fil de sa carrière d'écrivain.

Conclusion

Pour Poliquin, l'écrivain est une entité indépendante de l'homme. Daniel Poliquin veut devenir écrivain, assumer pleinement son rôle – son personnage – dans l'institution littéraire. Il veut être perçu comme un écrivain ontariois, non pas par les thèmes et l'espace géographique, mais par la langue qu'il utilise. Il s'inspire d'auteurs européens et américains, rejette la littérature québécoise et s'intéresse peu à la littérature franco-ontarienne. Il est mû par une impulsion esthétique, tout en ayant certaines aspirations plus commerciales : le désir de vendre, de gagner des prix littéraires, de se faire une place et un nom dans l'institution littéraire. En bref, Poliquin veut devenir un auteur franco-ontarien bien connu.

Comment peut-il réaliser ses ambitions dans le monde littéraire qui s'ouvre à lui? Quelle institution est la mieux adaptée aux aspirations de l'auteur, à son rêve? D'une part, la

littérature québécoise a brisé les ponts avec la littérature française, source d'inspiration de Poliquin, et son idéologie dominante relègue toute la littérature hors Québec dans ses marges. Il semble difficile pour Poliquin de s'y faire une place et un nom, et son rejet apparent de cette littérature vient en quelque sorte ternir la gloire qu'il aurait à y publier. D'autre part, bien que Poliquin veuille devenir un auteur *ontarois*, la littérature franco-ontarienne de l'époque évolue dans un cercle très restreint, et selon une impulsion idéologique à laquelle Poliquin n'adhère qu'en surface. De plus, Poliquin ne semble pas croire en l'existence d'une littérature digne de ce nom en Ontario français à cette époque.

Les institutions littéraires franco-ontarienne et québécoise ont chacune leurs attraits et leurs défauts pour l'écrivain. Pour bien comprendre la relation que l'auteur entretient avec ces deux institutions, nous analyserons les raisons qui entraînent ses choix d'éditeurs potentiels, l'influence de ces éditeurs sur les changements apportés à l'œuvre en cours d'écriture et la relation entre l'auteur et son éditeur pendant l'édition du roman.

2 Entre ambitions et convictions

Dans son *Institution de la littérature*, Jacques Dubois se demande « si l'interprétation que l'on peut faire du rapport des productions littéraires à l'idéologie se trouve modifiée par l'intervention d'un appareil d'institution » (IL, 11). L'étude génétique est une bonne façon d'aborder cette question. En analysant les différences entre les intentions initiales de l'auteur et ses choix d'écriture aux différentes étapes du processus d'institutionnalisation de son roman, nous serons en mesure de mieux comprendre l'impact des institutions littéraires sur l'œuvre. Nous commencerons par détailler l'approche du monde de l'édition prônée par Daniel Poliquin. Nous pourrions ainsi mieux saisir l'influence de la perception que l'écrivain se fait des éditeurs sur les décisions qu'il prend pendant la rédaction initiale de *Temps pascal*. Enfin, nous analyserons les relations entre le romancier et son éditeur ainsi que les modifications apportées à l'œuvre au cours de la phase éditoriale.

2.1 Perception poliquinienne du monde de l'édition

Daniel Poliquin a des ambitions bien précises, et se tourne vers deux institutions littéraires pour tenter de les réaliser : les institutions littéraires québécoise et franco-ontarienne. Nous tenterons d'identifier les attraits et les obstacles que chacune offre à l'écrivain en les regroupant en quatre catégories : la proximité entre l'idéologie littéraire véhiculée dans *Temps pascal* et celles des institutions littéraires, le potentiel de diffusion de ces dernières, leur potentiel de légitimation et la perception de celles-ci par l'auteur.

À première vue, l'idéologie qui se développe dans *Temps pascal* semble en parfaite harmonie avec les fondements de l'institution littéraire franco-ontarienne : le roman met en scène l'espace géographique ontarien (Sudbury et Ottawa) et les luttes des Franco-Ontariens

(grève des mineurs, droit à l'enseignement en français). Toutefois, comme nous l'avons déjà souligné, ces détails sont relativement secondaires et c'est plutôt les liens qui se créent entre les personnages qui constituent le cœur de l'histoire. À vrai dire, alors que plusieurs passages du roman s'accordent avec l'idéologie de l'engagement de l'institution littéraire franco-ontarienne¹, d'autres passages, au contraire, semblent la contredire. Tout le passage qui concerne la visite de l'inspecteur d'école, où Médéric Dutrisac refuse de donner son cours en anglais (ce qui lui coûte son emploi), celui de la visite de la *Mine's*, qui fait découvrir au lecteur les conditions de travail pénibles des mineurs franco-ontariens à Sudbury, ceux enfin qui décrivent la grève des mineurs situent le roman au cœur de l'idéologie de l'engagement. Toutefois, Médéric Dutrisac a perdu sa foi militante; il observe la grève avec réserve, voire avec indifférence, et refuse de s'engager malgré l'insistance de Jacinthe. Léonard, lui, s'engage dans toutes les causes, mais sans véritable conviction et sans jamais mener ses projets à terme. Ces passages sont en rupture avec l'image que veut projeter l'institution littéraire franco-ontarienne; Poliquin « ne croit plus tellement aux "grandes causes" de ralliement² » et cet athéisme militant transparait dans son roman.

Cette vision pessimiste de l'engagement est difficile à concilier avec l'idéologie qui domine l'institution littéraire franco-ontarienne, qui prône l'engagement et rejette dans un premier temps tout ce qui s'en éloigne. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, des auteurs comme Jean-Éthier Blais et Lucille Roy ont été mis à l'écart par cette institution, « compte tenu de leur indifférence à l'égard du programme national assigné à la littérature franco-ontarienne » (Paré 1994, 55). La distance entre l'idéologie institutionnelle de l'Ontario français et la pensée de Daniel Poliquin rendra l'accès à cette institution presque

¹ Tout le passage sur la visite de l'inspecteur d'école, par exemple.

² Daniel Marchildon, *loc. cit.*, p. 13.

impossible pour cet auteur. Les chances de publier *Temps pascal* en Ontario sont donc relativement minces tant que le roman franco-ontarien ne s'y est pas fait une place et n'a pas délaissé l'engagement pour lui préférer l'esthétisme.

Mais la situation est-elle plus favorable au Québec? Comme nous l'avons vu, une littérature dominante peut prendre deux positions face à ses littératures minoritaires; soit elle les assimile à la littérature dominante, soit elle les relègue dans les marges. Contrairement à Jean-Éthier Blais et Lucile Roy, dont les œuvres s'intègrent à la littérature québécoise sans vraiment s'en distinguer, le roman de Daniel Poliquin s'identifie comme « roman ontariois » et met en scène l'espace ontarien. Impossible alors de faire passer ce roman pour une œuvre québécoise – ce qui n'est par ailleurs pas l'intention de l'auteur. Son roman sera donc nécessairement confiné aux marges de la littérature dominante, toujours identifié comme appartenant à une littérature minoritaire.

Il semblerait donc que Poliquin risque d'être rejeté également par les deux institutions où il souhaiterait publier, ce qui est un obstacle de taille à la réalisation de ses ambitions. Pourquoi alors ne pas décider de s'orienter vers l'une des institutions en particulier? Les éléments de réponse à cette question nous sont donnés par l'auteur dans son carnet de bord. Il nous semble évident que le projet initial de Poliquin est de devenir un écrivain franco-ontarien, et qu'il ne délaissera jamais ses origines pour s'intégrer à la littérature québécoise à la manière d'un Jean-Éthier Blais ou d'une Lucille Roy. Toutefois, pour réaliser pleinement ses ambitions, Poliquin éprouve sans doute le besoin de passer par les instances québécoises.

Premièrement, il veut que son roman soit « publié, connu et vendu ». En Ontario, Daniel Poliquin n'a que deux choix pour tenter de faire paraître son roman : les Éditions Prise de parole et les Éditions de l'Université d'Ottawa. Le réseau de distribution est encore assez limité, et la littérature écrite en est encore à ses débuts. Le réseau éditorial québécois,

quant à lui, est bien développé et offre beaucoup plus de possibilités d'édition et de diffusion. S'il vise un succès éditorial, Poliquin a intérêt à publier d'abord au Québec, là où les instances de légitimation et de consécration sont déjà bien établies. De plus, ses ambitions esthétiques visent un public plus large que celui du lectorat franco-ontarien. Son œuvre évoluera au fil de sa carrière pour atteindre une audience de plus en plus étendue découlant de l'impulsion esthétique qui le gouverne depuis ses premiers écrits. Cette orientation aurait sans doute été restreinte par les contraintes qu'impose la petite taille de l'institution franco-ontarienne à cette époque.

Le milieu littéraire québécois est donc attrayant pour Poliquin grâce à sa plus grande capacité de production et de diffusion. Cependant, si l'auteur est publié au Québec, son statut d'auteur franco-ontarien perd un peu de sa valeur puisqu'à l'époque qui nous intéresse, ce rapprochement a pour effet de diminuer le capital symbolique accordé par le milieu littéraire franco-ontarien. Toutefois, s'il désire vraiment être connu, le pouvoir de légitimation de l'institution littéraire québécoise est, encore une fois, beaucoup plus invitant. Les instances critiques sont beaucoup plus développées au Québec : les critiques dans les revues et les journaux abondent, tout comme les prix littéraires. C'est moins le cas en Ontario français, où les instances critiques sont plus rares et où, à cette époque, les prix littéraires sont quasi inexistants. Comme Poliquin rêve d'« un beau prix au bout » (CB1, 1980-06-10, 135), il sera évidemment tenté de publier au Québec. Il enverra d'ailleurs son manuscrit à des éditeurs en fonction des prix qu'ils proposent : Prix de la revue *Études françaises* des Presses de l'Université de Montréal, Prix Esso du Cercle du livre de France (CLF). C'est justement sa sélection comme finaliste du Prix Esso qui permettra à *Temps pascal* d'être publié au CLF.

Enfin, comme l'institution littéraire québécoise est déjà bien établie, sa légitimation a une portée plus grande : elle atteint un public plus large et ses assises sont plus solides. La

littérature franco-ontarienne en est à ses débuts au moment où Poliquin cherche à être publié, son avenir est encore incertain. Cette incertitude fait en sorte que toute légitimation accordée par l'institution littéraire franco-ontarienne aura un caractère transitoire tant que l'avenir de cette littérature ne sera pas assuré. Il faudra attendre que la littérature franco-ontarienne soit légitimée, consacrée et transmise, donc qu'elle fasse son entrée dans les systèmes scolaire et universitaire, pour que ses consécration aient le même poids que celles accordées par d'autres institutions établies comme celle du Québec. Malgré tout, un certain déséquilibre persistera, causé par la différence dans la taille des institutions : un auteur franco-ontarien dont le succès est reconnu au Québec aura une légitimation plus importante qu'un auteur qui n'est reconnu qu'en Ontario, tout comme un auteur québécois ou franco-ontarien gagnera en prestige en étant reconnu en France. En effet, une littérature minoritaire « ne peut s'approprier, face à une institution impérialiste, qu'une faible partie du capital symbolique » (IL, 135). En étant accueillie par l'institution qui lui est majoritaire, un ouvrage augmente donc son capital symbolique, ou du moins la portée de celui-ci.

Compte tenu des ambitions de l'auteur et, surtout, de sa fascination pour les écrivains européens, on peut supposer qu'en tentant de percer au Québec, Daniel Poliquin vise, à long terme, à se faire connaître en France. Sa participation au Prix littéraire Esso confirme indirectement cet intérêt pour l'institution littéraire française. En effet, comme l'écrit Stéphane Lépine dans sa recension de *Temps pascal* :

Créé en 1949, ce prix est décerné chaque automne par le Cercle du Livre de France³, de façon à ce que l'ouvrage primé puisse être offert aux éditeurs étrangers durant la Foire internationale du livre de Francfort (nous dit-on, dans le *Guide Culturel du Québec*⁴).

Ce désir de reconnaissance littéraire par la France se reflète aussi dans les ambitions du personnage-écrivain que Poliquin met en scène dans *Temps pascal*. Léonard se fait

³ Le Cercle du Livre de France deviendra, au courant de l'année 1982, les Éditions Pierre Tisseyre.

⁴ Stéphane Lépine, « Poliquin (Daniel). *Temps pascal* », *Nos livres*, vol. 14, juillet-août 1983, p. 49.

d'abord connaître au Québec, où il répond, à la télévision, aux critiques et où « [t]oujours il l'emport[e] au grand dam des intellectuels montréalais » (TP, 60). Il finira par être élu à l'Académie française alors que, « pour la première fois, la Coupole accueillerait dans son auguste enceinte un écrivain français du Canada » (TP, 60). Bref, Poliquin semble approcher le monde de l'édition avec une certaine hiérarchie de prestige en tête.

L'absence de la littérature franco-ontarienne dans le carnet de bord du romancier et dans les lectures de son personnage-écrivain, de même que l'hésitation qui lui fait rayer « littérature » pour le remplacer par « écriture » lorsqu'il parle de l'écrivain *ontarois*, semblent indiquer que la littérature franco-ontarienne se situerait pour lui au bas de cette hiérarchie, suivie de près par la littérature québécoise, que Poliquin voit comme un moyen d'obtenir la reconnaissance littéraire tant désirée, et toutes deux supplantées par la littérature française. C'est là la source de l'ambiguïté qui caractérise la relation que Poliquin entretient avec la littérature franco-ontarienne. Il désire ardemment faire partie de cette littérature alors même qu'il doute de son existence et qu'il vise, à plus long terme, une reconnaissance qu'elle pourrait difficilement lui accorder.

Pour réaliser ses ambitions esthétiques, l'auteur aurait très bien pu atténuer le caractère franco-ontarien de ses œuvres – qui de toute façon n'est pas essentiel au déroulement de l'intrigue – ce qui lui aurait sans doute permis de se faire une place plus facilement dans les institutions littéraires québécoise et éventuellement française. Mais le romancier tient à cet aspect de son écriture et garde l'Ontario français et ses luttes comme trame de fond pour son récit. C'est un élément important pour lui; il n'est pas prêt à escamoter son identité franco-ontarienne pour arriver à ses fins. En effet, comme le souligne Andrée Poulin, « cet écrivain d'Ottawa a toujours refusé de s'exiler ou de nier ses origines,

même s'il en coûtait à sa carrière littéraire⁵ ». Cette intégrité rendra les débuts de l'écrivain plus difficiles, mais lui permettra à long terme de se distinguer de ses collègues québécois et franco-ontariens et même d'obtenir le succès éditorial auquel il aspire.

Alors que l'institution littéraire franco-ontarienne permettrait à l'auteur de respecter ses convictions identitaires, mais refrénerait ses ambitions littéraires, l'institution littéraire québécoise lui offre donc le contraire. Cette possibilité de reconnaissance littéraire constitue un attrait pour ce jeune romancier mû par une impulsion essentiellement esthétique. Cependant, sa relation avec le Québec est aussi complexe, sinon plus, que sa relation avec l'Ontario français. Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est le discours québécois en grande partie qui pousse Daniel Poliquin à écrire. En effet, « [l]e mouvement initial, régulateur, cathartique de la création chez Poliquin repose sur la négation de son identité personnelle et collective par un Québécois. Il aura mis 11 ans à entreprendre de relever l'affront⁶. »

Outre cet affront, « [c]e qui dérange Daniel Poliquin [chez les Québécois] est aussi la revendication d'une parole d'opprimé que rien ne légitime⁷ ». Selon l'écrivain, en effet, cette parole est à la base du discours d'« un certain nombre d'indépendantistes [qui] tiennent des propos ethnocentriques à l'aune desquels les minorités francophones du Canada sont folklorisées⁸ ». La construction identitaire chez Poliquin se fait sous la forme du métissage, alors que « [c]ertains de [s]es contemporains pensent qu'il ne faut pas être métissé, mais

⁵ Andrée Poulin, « Écrire est un besoin ludique », *Liaison*, n° 72, 1993, p. 31.

⁶ Robert Yergeau, « Le même et l'autre : figures répulsives et attractives du Québec », *Lire Poliquin*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2009, p. 281.

⁷ Patrick Bergeron, *loc. cit.*, p. 268.

⁸ Robert Yergeau, « Le même et l'autre : figures répulsives et attractives du Québec », *loc. cit.*, p. 291.

pur⁹ ». Dès lors, on peut observer une rupture très nette entre la pensée de l'auteur et l'approche qui domine le monde culturel québécois de l'époque.

Néanmoins, cette rupture n'empêche pas l'auteur de se sentir près du Québec. En fait, compte tenu de la composition de la cellule familiale dont il est issu, il est impossible de nier que « Daniel Poliquin se tient proche du Québec. Il en possède la culture, la langue et l'ascendance paternelle¹⁰. » Comme son identité est fondée sur le métissage, et non sur le rejet, il va de soi qu'il est tout aussi impossible pour lui de nier ses affinités avec la culture québécoise que de rejeter ses origines franco-ontariennes. Par ailleurs, « [p]our Daniel Poliquin, le Québec est aussi un patrimoine culturel et linguistique, la terre paternelle au sens propre [...], en même temps que le territoire délaissé par le père au profit de la terre d'accueil franco-ontarienne¹¹. » Pour lui, par conséquent, l'Ontario français ne peut pas se passer du Québec, avec lequel il partage une langue, une culture, et surtout un passé. D'ailleurs, le romancier voit une indéniable ressemblance entre les destins des deux patries. Il est très sensible à « toute une part du destin québécois qui ne diffère guère de celui du Franco-Ontarien : celle qui consiste à débattre la possibilité d'une existence francophone au Canada et du "vivre-avec" une culture majoritaire anglophone et un passé colonial¹² ».

Pour toutes ces raisons, Poliquin ne perçoit pas sa décision éventuelle de publier au Québec comme allant à l'encontre de son désir de soutenir la littérature franco-ontarienne. Au contraire, il perçoit le Québec comme nécessaire au projet franco-ontarien. François Paré va même jusqu'à dire que, dans les *Nouvelles de la capitale*,

la place du sujet minoritaire [...] n'est jamais assurée dans cette fausse capitale qu'est Ottawa, puisque la collectivité franco-ontarienne à laquelle il appartient indistinctement ne se définit que par l'appel à la conscience de sa contrepartie québécoise, objet

⁹ François Ouellet, « Daniel Poliquin, l'invention de soi », p. 140.

¹⁰ Patrick Bergeron, *loc. cit.*, p. 262.

¹¹ *Ibid.*, p. 263.

¹² *Ibid.*, p. 262.

d'émerveillement, dont elle est exclue pour toujours. Montréal, ville du refus et du malaise perpétuel, est pourtant la seule vraie capitale des Franco-Ontariens¹³.

Daniel Poliquin considère en effet le Québec comme la métropole culturelle des Franco-Ontariens; ces derniers, selon lui, « ont adopté [l]e néologisme [ontarois] pour consacrer leur authenticité *et se rapprocher de leur métropole culturelle*¹⁴ » (C1, 1982-09-11, 148). Malgré les différences fondamentales entre la pensée de l'auteur et l'idéologie dominante de l'institution littéraire québécoise, malgré son rejet de la bourgeoisie intellectuelle québécoise, Poliquin est conscient que le Franco-Ontarien se définit nécessairement par rapport à son cousin québécois, et que l'avenir de la littérature *ontaroise* dépend en partie de la place que lui fera la littérature québécoise. Même si « au terme d'un cheminement identitaire qui lui est propre, il garde de prudentes distances avec le Québec¹⁵ », Poliquin conserve une certaine admiration pour la culture québécoise. Patrick Bergeron note d'ailleurs que ce romancier « n'a cessé, de *Temps pascal* à *La kermesse*, d'esquisser un mouvement de rapprochement vers le Québec¹⁶ ».

L'importance que l'auteur accorde au Québec est si grande qu'elle lui inspire la dédicace de son premier ouvrage, « Québec, mère patrie », qui sera effacée, par mégarde semble-t-il, lors de la publication du roman. Poliquin réfléchit à ce choix dans son carnet de bord : « La dédicace, autre objet de réflexion ardue et zigzagante : Québec, mère-patrie. Beaucoup de mère et de foi là-dedans. Je n'y peux rien, c'était là avant que j'arrive. » (CB1, 1981-01-11, 141) Difficile de savoir sous quel angle interpréter cette dédicace. Robert Yergeau illustre bien les deux interprétations possibles :

¹³ François Paré, « Soixante-dix ans de nouvelle franco-ontarienne : Turcot, Thério, Poliquin », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/GREF, 1993, p. 163.

¹⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁵ Patrick Bergeron, *loc. cit.*, p. 261.

¹⁶ *Ibid.*, p. 254.

À la lumière du contexte idéologique ayant mené à la rédaction de *Temps pascal*, le premier mouvement serait de soutenir que cette dédicace devait être ironique, qu'elle représentait un pied de nez à l'endroit de cette mère patrie ingrate alors qu'un de ses fils avait ridiculisé les Franco-Ontariens, à l'Université d'Ottawa en 1971, et qu'elle constituait une façon de lui signifier son renvoi. À l'inverse, il serait possible de soutenir que cette dédicace voulait rendre hommage au lieu originel, par-delà certaines manifestations nationalistes bornées¹⁷.

Le commentaire que fait le romancier dans son carnet de bord, « [b]eaucoup de mère et de foi là-dedans », nous laisse supposer une dédicace plus positive qu'ironique renvoyant fort probablement à ses parents. La mère patrie, « mot curieusement androgyne¹⁸ », renverrait à la fois aux parents de l'auteur (la mère et le père) et à leur lieu d'origine, respectivement l'Ontario français et le Québec.

Il ne faut toutefois pas oublier que le roman, au départ, débutait avec la nouvelle « Pourquoi les écureuils d'Ottawa sont noirs » en guise de prologue. Ce conte d'inspiration kafkaïenne est écrit depuis plusieurs mois lorsque l'auteur choisit sa dédicace¹⁹, ce qui modifie le sens qu'on peut lui accorder. La nouvelle en question est une métaphore de l'assimilation : les rats noirs d'Ottawa, colonie fondée par « [leurs] pères qui avaient quitté le Québec pour venir ici nourrir leurs familles²⁰ » et « dépassa[nt] en population la colonie mère de Trois-Rivières », décident de se transformer en écureuils pour éviter l'extermination. Ces allusions à la mère patrie sont sans doute la source d'inspiration de la dédicace, qui serait donc une réflexion sur l'assimilation. La version qui sera publiée dans la revue *L'Apropos* en 1984 contient un passage explicite sur la mère patrie :

Enfin, je vous rappelle que nous n'escomptons aucun secours de la mère-patrie. Mère-patrie, que dis-je? La marâtre-patrie a oublié ses fidèles colonies depuis longtemps :

¹⁷ Robert Yergeau, « Le même et l'autre : figures répulsives et attractives du Québec », *loc. cit.*, p. 288.

¹⁸ Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹ Poliquin écrit son « conte kafkaïen » le 20 août 1980 et mentionne la dédicace choisie le 11 janvier 1981.

²⁰ « Temps pascal, roman ontariois », manuscrit 1, 1979-1981, 135 f. CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 1, boîte 1, chemise 1, f110.

aussitôt débarrassée de sa surpopulation, elle s'empresse d'oublier les rats courageux qui ont accepté l'exil²¹...

À la lumière de ces passages, la perspective ironique de la dédicace devient maintenant beaucoup plus plausible; cependant, elle n'élimine pas totalement la possibilité d'une dédicace visant à rendre hommage au Québec.

Les différentes interprétations que l'on peut faire de la dédicace illustrent la relation ambiguë que Poliquin entretient avec le Québec, fondée à la fois sur le rejet et l'admiration. Il faut se rappeler que l'identité chez ce romancier prend la forme du métissage culturel basé sur la cohabitation des diverses cultures plutôt que sur l'exclusion mutuelle qu'appliquent certains de ses compatriotes, tant québécois que franco-ontariens. En effet, « [p]our [lui], l'ouverture sur le monde est tout à fait compatible avec l'attachement aux racines alors que [s]es compatriotes québécois y voyaient une exclusion²². » Publier au Québec permettrait donc à Poliquin d'atteindre ses objectifs de reconnaissance sans signifier l'abandon de son objectif idéologique. La lettre qu'il envoie à Gaston Tremblay, alors directeur général des Éditions Prise de parole, pour lui annoncer la publication de son roman aux Éditions Pierre Tisseyre, nous confirme l'approche éditoriale du romancier. En effet, ce dernier est convaincu qu'il « peu[t] épauler les écrivains ontariois en faisant antichambre ailleurs. La publicité est la publicité. » (C1, 1982-09-20, [3], 150)

Bref, comme le souligne Patrick Bergeron, « [p]ermettre à des éléments hétérogènes de cohabiter pacifiquement évite à l'auteur de se situer d'un côté ou de l'autre des "deux solitudes" canadiennes²³ ». Le romancier ne choisit pas de s'orienter vers l'une ou l'autre de ces deux solitudes, qui ont toutes deux leurs avantages et leurs inconvénients. À court terme,

²¹ Daniel Poliquin, « Pourquoi les écureuils d'Ottawa sont noirs », *L'Apropos*, vol. 2, n° 2, 1984, p. 73. Ce passage est absent dans la première version du manuscrit. Poliquin l'ajoute à la main en révisant la deuxième version.

²² Nicole Bourbonnais, *loc. cit.*, p. 10.

²³ Patrick Bergeron, *loc. cit.*, p. 257.

faire ce choix aurait pu lui être avantageux, mais à long terme, cela aura permis à Daniel Poliquin de se faire reconnaître à la fois comme écrivain franco-ontarien et comme écrivain « tout court ». Louis Bélanger souligne d'ailleurs « l'importance de l'apport québécois dans la résurrection de l'écrivain franco-ontarien en écrivain à portée universelle²⁴ » dans les années 1990, une résurrection qui n'est possible que grâce aux liens que Poliquin a tissés avec le Québec dès le début de sa carrière littéraire.

2.2 L'influence de la perception des éditeurs par Poliquin sur la production de l'œuvre

Puisque Poliquin ne choisit pas de s'orienter vers une seule institution, il doit trouver un équilibre entre les attentes des éditeurs québécois et celles des éditeurs franco-ontariens. Comme les deux institutions littéraires sont relativement opposées l'une à l'autre, un choix d'écriture qui le rapproche d'une institution l'éloigne souvent de l'autre. L'auteur doit doser les choix orientés vers chaque institution pour espérer intéresser autant les éditeurs franco-ontariens que québécois. Nous regrouperons ces choix en trois catégories : le récit publié, le paratexte auctorial et l'autocensure.

Le récit publié

La littérature franco-ontarienne semble guider le choix des principaux éléments à partir desquels le récit s'élabore. Le choix du contexte et du décor où se déroule le récit visent à se conformer au programme national franco-ontarien. Les lieux géographiques utilisés situent le roman en Ontario, notamment à Sudbury, à Ottawa et dans le nord de l'Ontario. Ce choix rapproche l'auteur de l'institution littéraire franco-ontarienne, pour qui la

²⁴ Louis Bélanger, « Ruptures, textuelles et sociales, dans l'œuvre de Daniel Poliquin », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 19, 1996, p. 155.

mise en scène de l'espace géographique est virtuellement indispensable à l'octroi de toute forme de reconnaissance. Au Québec, toutefois, ces lieux sont étrangers, voire exotiques; ce choix poussera vraisemblablement Poliquin dans les marges de la littérature dominante.

Le même constat s'applique à la mise en scène des luttes franco-ontariennes, notamment la grève des mineurs à Sudbury, les luttes de Médéric Dutrisac contre l'emprise du clergé et contre le règlement 17, et l'allégorie de l'assimilation qui se dessine dans le prologue. Ces luttes typiques de l'Ontario français rapprocheront Poliquin des éditeurs franco-ontariens. Toutefois, puisque le Québec fait preuve d'« une indifférence navrante au sort des autres francophones de la Confédération²⁵ », Poliquin ne veut pas accorder trop d'importance à cet engagement franco-ontarien qui aurait tôt fait d'éloigner les éditeurs québécois. Aussi préfère-t-il reléguer cet aspect du roman au second plan, ce qui, de toute façon, s'accorde avec ses ambitions littéraires, qui tendent plus vers l'esthétique que vers l'engagement. De toute évidence, ce choix l'éloigne des éditeurs franco-ontariens autant qu'il le rapproche de leurs collègues québécois, mais comme Poliquin se garde de choisir entre les deux, il doit faire des compromis et trouver un équilibre qui lui permette de rester potentiellement intéressant pour le public des deux provinces.

Le paratexte auctorial

Les éléments textuels qui entourent le récit sont aussi une façon pour Poliquin de prendre position par rapport aux institutions littéraires. Le choix du sous-titre, « roman ontariois », inscrit clairement l'auteur et son œuvre dans le mouvement littéraire franco-ontarien. L'engagement de l'auteur envers cette littérature est clair, et Poliquin explique le choix de son sous-titre dans une lettre à son éditeur :

²⁵ Patrick Bergeron, *loc. cit.*, p. 273.

« Roman ontariois » annonce donc une réalité corrigée et un nouvel espace littéraire. C'est aussi une expression de solidarité envers les autres créateurs de chez moi. Toutefois, souplesse oblige, je comprends que le sous-titre puisse éveiller une certaine méfiance dans le circuit institutionnel de la littérature québécoise. (C1, 1982-09-11, 147)

Poliquin est donc bien conscient que le choix de ce sous-titre est risqué et qu'« une telle appellation peut susciter un rejet massif de la part de certains Québécois » (C1, 1982-09-11, [10], 147). Il envisage cependant une autre possibilité. Selon lui, « publier un "roman ontariois" est un geste courageux qui peut frapper l'imagination publique (ce qui n'est pas mauvais pour les ventes) et encourager tous les écrivains de l'hors Québec » (C1, 1982-09-11, [10], 147). L'auteur miserait, selon cette logique, sur son « exotisme » franco-ontarien pour intéresser les Québécois.

Le second choix paratextuel d'envergure est la dédicace, « Québec, mère patrie ». Or, cette dédicace peut être interprétée comme un hommage au Québec ou encore comme une remarque ironique. L'aspect nébuleux de cette dédicace nous semble similairement dangereux dans chacune des institutions. Si cette dédicace est perçue comme un hommage au Québec par l'institution franco-ontarienne ou comme une moquerie par l'institution québécoise, cela pourrait entraîner une certaine réticence face à l'œuvre de la part de l'éditeur, ce qui en fait un choix risqué.

Enfin, la « postface » place sans contredit l'auteur dans le mouvement littéraire franco-ontarien. Toutefois, ses hésitations nous laissent supposer que cette postface ne s'adressait pas à ses collègues franco-ontariens, mais bien à ses contemporains québécois. Comme nous l'avons déjà mentionné, Poliquin hésite dans sa formulation et remplace « littérature » par « écriture », ce qui a pour effet d'atténuer ses propos. La formulation laisse aussi suggérer qu'il s'adresse à un lecteur québécois :

Être franco-ontarien, comme on nous appelle encore, c'est assumer, ou refuser, une certaine condition historique. Être ontariois comme on nous appelle désormais, c'est

accepter, et ne jamais refuser, sa francité comme un impératif ontologique : la langue est l'essence de notre être et de notre spécificité. (CB1, 1981-02, 143)

Le « on » ici réfère sans doute aux Québécois, auxquels semble s'adresser ce texte, par opposition au « nous » qui représenterait l'ensemble des Franco-Ontariens. Si ce texte s'adressait aux francophones de l'Ontario, la seconde phrase serait sans doute formulée au « nous » (« comme nous nous appelons désormais »). Poliquin hésite d'ailleurs sur la forme à employer : il écrit « notre francité », puis change pour le déterminant « sa », et hésite entre l'emploi du « l' » et du « notre » devant « essence ». Il essaie aussi de faire un rapprochement entre le Franco-Ontarien et le Québécois en écrivant, à la fin du paragraphe cité ci-dessus, « Comme au Québec. » Cette phrase sera rayée dans une correction subséquente, avec une encre de couleur différente, sans doute pour éviter de froisser les éditeurs franco-ontariens qui sont précisément dans un processus d'autonomisation face aux instances québécoises.

Au bout du compte, l'auteur jugera que cette postface est trop compromettante et elle disparaîtra avant même de se rendre à l'éditeur²⁶. En fait, dès le départ, Poliquin n'est pas certain de vouloir la conserver. Dans son IV^{ème} plan provisoire, il inclut la section « 7. Épilogue franco-ontarien » dans les parties de son roman qu'il lui reste à rédiger, mais écrit « peut-être » en dessous. Le numéro 7 est encerclé et rayé, et un nouveau « 7. Discours de Cinnani, solidarité (Chiboug.) » le remplace, écrit avec une encre différente. La « postface » est sans doute cet « épilogue franco-ontarien » que Poliquin écrira un mois après la dernière entrée de son carnet de bord.

Cette postface n'est pas le seul passage que le romancier choisit de mettre de côté avant d'envoyer son roman à l'éditeur. Les folios 97 à 100 et 103 à 105 de la première

²⁶ La postface ne sera jamais dactylographiée, donc ne fera pas partie de la seconde version du manuscrit.

version, numérotés respectivement 75 à 78 et 72 à 74 par l’auteur, ont aussi été mis de côté avant la version finale du roman²⁷. Ces deux passages auraient sans doute été les passages les plus engagés de l’œuvre. Dans le premier, Jacinthe et son frère, Richard, ont une conversation sur les gens de leur ville – nommée Rivière-des-Français par leur livre d’histoire et *French River* par le gouvernement – qui ont « [p]eur de parler leur langue, de s’affirmer ». Cette conversation est suivie d’un passage où Richard est mis à la porte par son père pour avoir refusé de réciter le chapelet en famille. Dans le second passage, le vicaire dit à la femme de Médéric qu’il ne pourra pas baptiser l’enfant qu’elle attend si son mari ne retourne pas à l’église. Médéric menace de dévoiler à l’évêque la relation du curé avec une religieuse pour que ce dernier accepte de baptiser l’enfant sans l’obliger à retourner à l’église :

Cormier, je t’ai parlé comme on parle à un homme. Tu as essayé de faire peur à ma femme. Je marcherai pas dans le parc, pis la messe c’est plus fini que jamais, t’entends? Et si t’aimes pas ça, je fais un scandale, t’as compris? On ira demander à l’évêque ce qu’il pense personnellement de sœur Agnès.

Le prêtre resta à genoux, les mains croisées.

– Salut, Cormier. Le chantage, c’est un jeu à deux²⁸.

On pourrait penser, à première vue, que ces passages ont été retirés pour atténuer le caractère trop « ontariois » du récit, qui aurait peut-être déplu à un éditeur québécois. Certains propos de l’auteur suggèrent cependant, comme on le verra, que c’est surtout pour ne pas indisposer les lecteurs franco-ontariens que Poliquin fait ce choix. La censure qu’il s’impose en supprimant ces séquences – qui mettent en scène un rejet marqué de l’Église – viserait donc à ne pas déplaire à certains de ses compatriotes. « Il ajoute qu’il a gardé certaines

²⁷ Tout comme la postface, ces deux passages ne font pas partie de la seconde version du manuscrit.

²⁸ « Temps pascal, roman ontariois », manuscrit 1, 1979-1981, 135 f. CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 1, boîte 1, chemise 1, f104-105.

séquences dans *Temps Pascal* [sic] tout en sachant qu'elles offusqueraient certains à cause de leur réalisme²⁹ », ce qui implique qu'il en aurait éliminé d'autres pour les raisons inverses.

Or, bien que ces suppressions aident à mettre l'engagement au second plan et à atténuer l'« exotisme » du roman pour un éventuel public québécois, ils n'aident pas nécessairement l'auteur à se démarquer au Québec. Poliquin affirme en effet qu'« [a]u Québec [il est] certain qu'[il] passe pour un auteur poli³⁰ ». Stéphane Lépine abonde dans le même sens lorsqu'il fait part de sa déception « devant le peu de hardiesse de ce pourtant jeune auteur³¹ ». En somme, le retrait des passages plus téméraires rendrait le roman moins intéressant pour les Québécois, qui bénéficieraient, selon les propos de Poliquin, d'une plus grande liberté d'expression. L'auteur conserve tout de même certains passages engagés où ses personnages s'opposent à l'emprise de la religion sur leur vie. Ces passages sont parfois mal reçus en Ontario français, comme le romancier tente de le faire comprendre à Lépine en lui disant : « dans certains milieux ici, témoin *Le Droit*, on refuse de parler du *Temps pascal* qu'on trouve trop anticlérical! » (C2, 1983-08-05, [43], 158) L'auteur doit doser de son mieux le degré de hardiesse de son récit pour plaire à la fois aux deux institutions, et s'éviter les foudres des critiques.

Les différents choix exercés par l'auteur pendant la rédaction de *Temps pascal* illustrent clairement que la vision qu'il se fait des institutions influe sur son écriture. Avant même le début du processus d'institutionnalisation d'un texte, celui-ci est déjà teinté par l'institution littéraire à laquelle il désire appartenir. La perception de l'institution littéraire par l'auteur et la position de celui-ci face à l'idéologie littéraire dominante déterminent les choix qui mèneront à l'élaboration de l'œuvre. Les productions littéraires sont donc

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Stéphane Lépine, *loc. cit.*, p. 49.

modélées selon les institutions littéraires avant même que ces dernières interviennent directement dans le processus de production.

2.3 *L'influence de l'éditeur dans la production de l'œuvre*

Grâce à la correspondance de l'auteur, nous savons que Daniel Poliquin a envoyé son manuscrit à au moins cinq maisons d'édition : trois au Québec (Leméac, les Presses de l'Université de Montréal et Pierre Tisseyre) et deux en Ontario (Prise de parole et l'Astrolabe, affilié à l'Université d'Ottawa). Le romancier est particulièrement attiré, au Québec, par la possibilité d'obtenir un prix littéraire. En effet, les deux dernières maisons d'édition québécoises nommées sont à la recherche de candidatures pour leurs prix littéraires, respectivement le prix de la revue *Études françaises* et le prix Esso. Par ailleurs, les dates des accusés de réception nous portent à croire que Poliquin tente d'abord de se faire publier au Québec, aux éditions Leméac (12 janvier 1982). Il envoie ensuite son manuscrit pour participer aux deux concours littéraires (Presses de l'université Montréal : 2 juin 1982; Cercle du Livre de France : 9 juin 1982) puis le soumet à une maison d'édition franco-ontarienne (Prise de parole : 9 juillet 1982).

Même s'il rêve de devenir un écrivain franco-ontarien, c'est au Québec que Poliquin envoie d'abord son manuscrit, et qu'il publiera son premier roman. Comme le souligne Marchildon, le choix de l'éditeur fut aussi une question de temps :

L'accouchement de *Temps Pascal* [sic] a pris deux ans et demi. Daniel avait donc hâte de publier. "C'est sûr que j'aurais préféré publier en Ontario mais..." Prise de parole parlait d'un délai de six mois avant la décision finale, aux Éditions de l'Université d'Ottawa, deux ou trois ans³²...

De plus, une fois son roman accepté par Pierre Tisseyre, Poliquin ne pouvait pas risquer de refuser cette offre de publication sans savoir si son manuscrit serait même accepté

³² Daniel Marchildon, *loc. cit.*, p. 13.

chez un éditeur ontariois. D'ailleurs, dans la préface de la réédition de *Temps pascal*, l'auteur nous laisse entendre que son manuscrit a été refusé par les autres maisons d'édition puisqu'il a « lu avec un plaisir malin les lettres de refus qu[']il a] reçues après la publication de [s]on roman » (Préf., 9), bien qu'il ne semble pas avoir déposé ces lettres dans son fonds d'archives.

En acceptant de publier *Temps pascal*, l'éditeur modifiera l'œuvre à plusieurs niveaux, ce qui fera en sorte d'atténuer les prises de position de l'auteur envers la culture franco-ontarienne. Les deux seules modifications demandées par l'éditeur concernent l'engagement du romancier envers la littérature franco-ontarienne et envers l'Ontario français. En effet, le comité de lecture demande les changements suivants :

- Éliminer le sous-titre « roman ontariois »
- Éliminer le prologue. Quant à l'épilogue, les lecteurs n'ont pas compris pourquoi vous l'avez intitulé « épilogue ». En effet, ils considèrent que c'est un chapitre comme un autre. Il s'agirait donc d'éliminer cette mention. (C1, 1982-08-19, ?)

Poliquin tente de justifier ses choix en expliquant les motifs qui les gouvernent. Pour le sous-titre, il explique à son éditeur la situation de l'écrivain franco-ontarien et l'utilisation du terme ontariois. En fait, il résume sa « postface » en quelques phrases et ajoute quelques arguments pour tenter de convaincre son éditeur de conserver ce sous-titre, notamment en lui signifiant que « [s]es deux autres romans en préparation en portent un aussi » et que « publier un "roman ontariois" est un geste courageux qui peut frapper l'imagination publique » (C1, 1982-09-11, [10], 147). L'éditeur ne change pas d'avis, mais assure vouloir « trouver avec [Poliquin] une autre façon de faire valoir l'origine particulière de l'auteur du roman » (C1, 1982-09-27, [17]).

Quant au prologue, le romancier explique qu'il est « un hommage à Franz Kafka » (C1, 1982-09-11, [11], 148) et qu'« il annonce le roman – comme tout prologue – et lui donne le ton ironique qui le sous-tend » (C1, 1982-09-11, [11], 148). L'éditeur insistera pour

que cette entrée en matière soit éliminée parce que son comité de lecture écrit-il, sent qu'elle « met le lecteur sur une fausse piste dès le départ » (C1, 1982-09-27, [17]). Bien que cela soit tout à fait justifiable (le lien entre le prologue et le reste du roman est plutôt ténu), il est vrai que la présence de ce prologue donne un tout autre ton au roman et en modifie grandement l'interprétation. Précédés d'une allégorie de l'assimilation, les thèmes engagés du roman ont beaucoup plus de poids et de profondeur. De plus, le prologue pourrait permettre de donner un tout autre sens à un passage du roman où Médéric se compare à un écureuil :

Je ne sais pas ce qui m'a fait réagir. Une nuit, j'ai décidé que je mourrais pas comme un écureuil, replié peureusement sur moi-même à manger mes dernières provisions en attendant que la mort ou la folie viennent me chercher. (TP, 133)

Si on n'a pas d'abord lu le prologue, cette référence à l'écureuil est à tout le moins inattendue. Or, l'image du Québec est un peu obscurcie par le prologue, cette province étant implicitement considérée comme la sombre mère patrie qui a abandonné ses colonies. C'est sans doute cette interprétation ironique de l'œuvre que la maison d'édition veut éviter en demandant le retrait du prologue. Comme il s'agit de la partie la plus ouvertement engagée du roman, sa suppression atténue grandement l'impact de l'engagement de l'auteur envers la littérature franco-ontarienne.

À vrai dire, alors que l'éditeur prétend « faire valoir l'origine particulière de l'auteur » (C1, 1982-09-27, [17]), il procède plutôt à une marginalisation de cette origine. Poliquin fournit, à la demande de l'éditeur, un curriculum vitae et un résumé du roman. Son curriculum vitae précise que « Pendant ses études universitaires, Daniel-Poliquin milite dans les mouvements de l'Ontario français. Il se passionne pour les langues et les littératures étrangères sans jamais oublier pour autant ses attaches ontariennes. » (C1, 1982-09-20, [16], 152) Or, l'éditeur omet toute présentation de l'auteur dans l'ouvrage publié; ce curriculum

vitae n'a donc pas servi. Quant au résumé du roman, il n'en conservera que les deux premiers paragraphes, légèrement modifiés, en guise de quatrième de couverture.

Le dernier paragraphe de cette quatrième de couverture représente la seule concession de l'éditeur pour souligner l'attachement de l'auteur au roman franco-ontarien : « Cet attachant premier roman a pour décor une région du Canada français qui n'avait pas encore, comme l'Acadie ou le Manitoba, trouvé sa place dans nos lettres québécoises. » (TP, quatrième de couverture) Toutefois, l'éditeur ne promeut pas véritablement l'origine de l'auteur dans ce paragraphe, qui n'utilise pas le terme *ontarois*, si cher à l'écrivain, ni le terme franco-ontarien. Le roman franco-ontarien de Daniel Poliquin est relégué aux marges des « lettres québécoises » au même titre que les littératures acadienne et franco-manitobaine.

En résumé, le travail de l'éditeur, que ce soit par les changements demandés à l'auteur ou par le choix du paratexte éditorial, va à l'encontre des intentions premières du romancier, qui désire participer à la naissance d'une littérature franco-ontarienne. En effet, tous ces changements contribuent à atténuer la prise de position de l'auteur envers l'Ontario français et sa littérature. L'approche de l'éditeur met toutes les littératures hors Québec dans un même ensemble avec comme résultat que « les minorités francophones du Canada sont folklorisées³³ ». Poliquin est d'ailleurs bien conscient qu'« [i]ls étaient bien intéressés au Québec [...] en raison de *l'exotisme* d'une écriture ontarioise³⁴ », mais il ne pourra malheureusement pas y faire grand-chose, n'ayant même pas eu la chance, comme nous le verrons, de lire les épreuves de son roman avant sa publication.

³³ Robert Yergeau, « Le même et l'autre : figures répulsives et attractives du Québec », p. 291.

³⁴ Daniel Marchildon, *loc. cit.*, p. 13.

Conclusion

Dans son ouvrage sur *L'institution de la littérature*, Jacques Dubois invite le lecteur « à se demander si l'interprétation que l'on peut faire du rapport des productions littéraires à l'idéologie se trouve modifié par l'intervention d'un appareil d'institution » (IL, 11). La question que pose Dubois est intéressante, et l'étude de la genèse de *Temps pascal* nous permet de répondre que, dans ce cas précis, l'appareil d'institution modifie le rapport du roman à l'idéologie. En effet, il intervient dans ce rapport de deux manières. Tout d'abord, les deux institutions littéraires influencent indirectement l'œuvre puisque l'auteur tente de se conformer à l'idée qu'il se fait de leurs attentes avant même d'entamer le processus d'institutionnalisation. Enfin, l'institution littéraire québécoise joue un rôle capital dans l'étape de production de l'œuvre littéraire en imposant des changements à l'auteur et en orientant la lecture de son public avec la quatrième de couverture. Ces modifications entraînent un déplacement de la position de l'œuvre par rapport à l'institution littéraire franco-ontarienne, l'éloignant sensiblement du but initial de l'auteur qui était de promouvoir cette littérature.

Dans un monde idéal, l'auteur et l'éditeur travaillent ensemble à la transformation du manuscrit en un produit final prêt à être publié. Or, dans le cas qui nous intéresse, l'auteur n'a pas vraiment eu l'occasion de participer au processus éditorial; il n'a même pas pu relire les épreuves avant l'impression de son roman. Mais si l'auteur n'est pas impliqué, bien malgré lui, dans la phase éditoriale, son engagement reprend de plus belle une fois le roman publié. Poliquin prend en main le destin de son livre en s'impliquant auprès de son éditeur et de la critique et, malgré un certain désenchantement devant l'expérience de publication de son premier récit, il continue à écrire, à tenter de se faire une place dans le monde littéraire

canadien. Cependant, ses efforts ne suffiront pas pour contrer les choix de l'éditeur et éviter la marginalisation de l'œuvre par l'institution littéraire québécoise et son rejet par l'institution littéraire franco-ontarienne.

3 Combattre le rejet de la particularité *ontaroise*

« Le séjour au paradis fut éphémère. »

— Daniel Poliquin
Préface à la réédition de *Temps pascal*

En principe, la publication d'un premier roman devrait être un moment exaltant pour un jeune auteur. Cependant, Poliquin a vite déchanté : son roman publié comporte de nombreuses erreurs d'édition et, selon lui, son éditeur se préoccupe bien peu de promouvoir son œuvre. Alors qu'habituellement, le rôle de l'auteur s'estompe quelque peu une fois son ouvrage publié, l'esprit engagé dont fait preuve Poliquin pendant la création du roman, et qui semblait s'être estompé pendant le processus éditorial, refait rapidement surface. L'auteur s'implique plus que jamais dans la réception critique de son récit : demande de réimpression auprès de son éditeur, réponses acerbes aux critiques qui l'attaquent, plainte au journal *Le Droit* qui n'a pas publié de recension de *Temps pascal*... Poliquin s'assure aussi, dans ses réponses, de bien faire comprendre la réalité *ontaroise* qui est la sienne.

Parallèlement à ces démarches, l'auteur travaille à d'autres projets d'écriture : de 1984 à 1986, par exemple, il tentera de faire éditer trois nouveaux manuscrits. Les trois sont d'ailleurs envoyés à son premier éditeur, qui a un droit de préemption; il les refusera tous. En 1987, *L'Obomsawin* sera publiée en Ontario, aux éditions Prise de parole et *Les Nouvelles de la capitale* seront éditées chez Québec/Amérique. Encore une fois, la question peut se poser : pourquoi chercher à publier au Québec si l'on veut défendre une littérature qui y est marginalisée?

La correspondance de l'auteur nous permettra d'analyser le combat de Poliquin contre la première édition de son roman, qu'il juge bâclée, de même que son rôle dans la

diffusion et la critique de *Temps pascal*. Nous verrons aussi comment cette première expérience d'édition différera de celles vécues chez Prise de parole et chez Québec/Amérique. Nous verrons également, en cours d'analyse, où se situe Poliquin par rapport aux institutions littéraires franco-ontarienne et québécoise tout au long du processus qui mènera à la publication de ses deux œuvres suivantes.

3.1 À la défense de *Temps pascal*

Retomber sur terre : une édition bâclée

Le nom de la lauréate 1982 du prix Esso, Josette Labbé, est annoncé au début du mois de novembre de cette année-là¹. Le roman de Poliquin paraît peu de temps après, dans un silence presque complet. Trois mois plus tard, Réginald Martel publie une critique très dure de *Jean-Pierre, mon homme, ma mère* de Josette Labbé, qu'il qualifie d'« ébauche grossière, [de] premier jet qui ne méritait que d'être bien vite tari². » Il expose aussi la pauvreté du texte dont il « souligne les adverbes et adjectifs dont la plupart auraient dû disparaître, si quelqu'un avait eu l'honnêteté et le courage de travailler un peu le manuscrit³. »

En tombant sur cet article, Poliquin téléphone à Réginald Martel pour « lui dire qu'[il] n'étai[t] nullement responsable de la majorité des fautes qui défiguraient *Temps pascal* parce qu'on ne [lui] avait pas permis de relire les épreuves » (C1, 1983-08-05, [22], 156). Le roman de Josette Labbé a été édité chez Tisseyre en même temps que *Temps pascal*; Poliquin, qui présume sans doute que Labbé n'a pas eu la chance de relire ses épreuves, et donc que la pauvreté de son roman relève principalement de l'éditeur, compatit avec

¹ Réginald Martel, « Littérature », *La Presse*, Montréal, 8 novembre 1982, B6.

² Réginald Martel, « Au prix Esso 1982 : Le jury a choisi le ridicule », *La Presse*, Montréal, 26 février 1983, C3.

³ *Ibid.*, C3.

l'auteure et se défend du même coup de possibles attaques sur la pauvreté de son propre texte. Le 5 mars 1983, réagissant publiquement à sa conversation avec Poliquin, Martel publie un nouvel article, « Les mœurs de ce temps : L'édition instantanée et clandestine », où il dénonce « l'extrême pauvreté de l'édition⁴ » du texte de Josette Labbé et explique, grâce aux informations que lui a fournies l'auteur de *Temps pascal*, que l'éditeur Tisseyre a omis de faire lire les épreuves à ses écrivains et que, « [s]'il y a eu correction d'épreuves, elle a été faite par d'autres⁵ ». Il semblerait cependant que l'éditeur ait omis complètement cette étape du travail éditorial, puisque Poliquin « a trouvé dans son roman des fautes innombrables : "Mon manuscrit, dit-il sans prétention, était de bien meilleure qualité que le roman imprimé. C'est tout de même étonnant⁶!" »

Poliquin, on le voit, est déçu du résultat final et souhaite voir son roman réimprimé pour y « gommer définitivement les fautes typographiques qui subsistent » (C1, 1983-06-03, [18], 155) et pour restituer les « [d]eux éléments capitaux [qui] ont été laissés de côté : la dédicace et les astérisques de la page 9 indiquant la fin de la prolepse » (C1, 1983-06-03, [18], 155). Fort de cet appui de Réginald Martel, il se permettra apparemment d'insister auprès de l'éditeur pour que *Temps pascal* soit réimprimé. En effet, dès la publication de l'article, Tisseyre téléphone à Poliquin « pour [lui] dire que puisqu'[il] n'av[ait] pas corrigé [ses] épreuves, [il] fer[a] un nouveau tirage si cette absence de correction portait un préjudice à [son] ouvrage » (C1, 1983-06-21, [19]). L'auteur obtient aussi l'appui de l'Union des écrivains québécois, que Martel avait priée dans son article de s'intéresser à ce genre de

⁴ Réginald Martel, « Les mœurs de ce temps : L'édition instantanée et clandestine », *La Presse*, Montréal, 5 mars 1983, E3.

⁵ *Ibid.*, E3.

⁶ *Ibid.*, E3.

situation⁷, et auquel Tisseyre assure que « les Éditions Pierre Tisseyre étudieront la possibilité de refaire [son] livre [...] à la lumière des éléments que [Poliquin] leur soumettr[a] » (C1, 1983-03-14, [24]).

Tisseyre et Poliquin ne s'entendront toutefois pas sur ce qui constitue un préjudice à l'œuvre. L'éditeur juge que les changements demandés par l'auteur ne modifient aucunement le sens du texte et rejette la demande de réédition. Il faut dire que la dénonciation publique des manquements de son éditeur par l'intermédiaire de Réginald Martel n'incite pas à la collaboration, comme nous pouvons le constater dans la réponse de Tisseyre à la demande de réimpression :

[Je] ne peux m'empêcher de vous dire que je suis scandalisé. Vous avez téléphoné à Réginald Martel pour vous plaindre que vous n'aviez pas relu vos épreuves et lui laisser croire que de ce fait votre ouvrage était dénaturé. Réginald Martel a sauté sur l'occasion pour écrire un article qui évidemment m'a fait le plus grand tort. (C1, 1983-06-21, [19])

Les deux hommes sont en désaccord sur la portée des omissions et des erreurs qui parsèment ce premier roman. Poliquin « compren[d] mal qu'un éditeur trouve acceptable le fait qu'un livre contienne "une faute par vingt pages" » (C1, 1983-08-05, [22], 156). Il se dit à son tour scandalisé. Il insiste à nouveau sur la gravité de trois oublis de l'éditeur. Le premier concerne l'absence de signes typographiques en forme d'étoiles au-dessus des mots « l'autobus filait » à la page 9. Alors que Tisseyre considère que « [c]ette absence d'étoiles ne nuit [...] pas au sens » (C1, 1983-06-21, [19]), Poliquin insiste sur le fait que « [l]es étoiles, et l'espace, indiquent nécessairement le changement spatio-temporel dans la narration, sans quoi la lecture du texte s'embrouille » (C1, 1983-08-05, [22], 156). Il ajoute :

J'en ai plus qu'assez de me faire dire : « Il me semble qu'il manque quelque chose à la page 9. » Encore dernièrement, lors d'une conférence à l'université d'Ottawa, c'est le

⁷ « Puisqu'un tel scandale existe, l'Union des écrivains québécois, qui a pour ce faire une autorité au moins morale, devrait s'intéresser de près au sort des auteurs, souvent inexpérimentés, dont les œuvres, quelle que soit leur valeur intrinsèque, sont dévaluées par l'incurie de leur éditeur. » (Réginald Martel, « Les mœurs de ce temps : L'édition instantanée et clandestine », *La Presse*, Montréal, 5 mars 1983, E3.)

premier commentaire qui a bondi. Avouez que la faute était de taille et nuit à la lecture de *Temps pascal*. (C1, 1983-08-05, [22], 156)

Cette erreur déplaît tellement à Poliquin qu'il la corrige à la main dans l'un des exemplaires de son roman qui se trouve à la bibliothèque de l'Université d'Ottawa; on peut lire en effet, à la page 9 de cette copie de *Temps pascal*, la phrase suivante : « (Oubli de l'éditeur, le niaiseux⁸) » suivie des initiales de l'auteur.

Le deuxième oubli d'importance qu'il reproche à son éditeur est « l'absence de la dédicace, qui [...] ne nuit pas à la compréhension du texte [...], mais que rien ne justifie » (C1, 1983-08-05, [22], 156). Cette dédicace au « Québec, mère patrie » semble être très importante pour Poliquin, qui l'inclut dans ses plans de rédaction et la qualifie, dans son carnet de bord, d'« autre objet de réflexion ardue et zigzagante » (CB1, 1981-01-11, 141). Vingt ans plus tard, cet oubli désole encore le romancier, qui dit avoir été « [p]einé parce qu'on avait fait sauter par mégarde la dédicace qui devait paraître en exergue : *Québec, mère patrie* » (Préf., 11).

Or, est-ce vraiment par mégarde qu'elle a sauté? Compte tenu de l'interprétation ambiguë de cette dédicace, pouvant être interprétée comme un hommage ironique au Québec, on peut se demander s'il ne s'agirait pas d'un oubli volontaire de la part de l'éditeur pour ne pas froisser son lectorat. Cette interprétation est d'autant plus vraisemblable que les modifications demandées par Tisseyre en acceptant le roman concernent l'attachement de son auteur à l'Ontario français. En effet, l'éditeur demande à Poliquin d'enlever le sous-titre « roman ontariois » ainsi que la préface, un récit qui mettait en scène une allégorie de l'assimilation des Franco-Ontariens et de leur abandon par le Québec. L'omission de cette

8 — Moi aussi. x x x x (Oubli de l'éditeur, l'autobus filait. le niaiseux.)
Médéric se leva pour enlever son manteau. Une voix

dédicace semble donc coïncider avec la vision de l'éditeur, ce qui nous laisse supposer que ce dernier aurait pu la retrancher consciemment plutôt que de simplement l'oublier.

Enfin, le romancier fait remarquer à son éditeur que la graphie de son nom d'auteur a elle aussi été modifiée :

[M]on manuscrit est signé Daniel-Poliquin. À l'époque, je trouvais que le trait d'union faisait assez nom de plume. Eh bien, même le trait d'union a sauté, et je me suis retrouvé Daniel Poliquin comme au civil! Celle-là, elle est forte, vous en conviendrez : peu d'éditeurs se permettent de modifier le nom de plume de leurs auteurs. (C1, 1983-08-05, [22], 156-157)

Poliquin n'avait pas souligné cette modification dans ses demandes de corrections « parce qu'il n'y avait plus rien à faire de toute façon » (C1, 1983-08-05, [22], 157) et se dira, plusieurs années plus tard, « [r]avi qu'on ait supprimé [...] le semblant de pseudonyme dont [il] [s]'était affublé » (Préf, 11). Or, bien que cet oubli, au bout du compte, le satisfasse, c'est tout de même pour lui une autre indication de la négligence de l'éditeur dans son travail sur le manuscrit.

L'éditeur fait aussi preuve d'incohérence dans les modifications qu'il apporte à l'œuvre. Dans les demandes de modifications, les Éditions Pierre Tisseyre mentionnent au sujet de l'épilogue que « les lecteurs n'ont pas compris pourquoi vous l'avez intitulé "épilogue". En effet, ils considèrent que c'est un chapitre comme un autre. Il s'agirait donc d'éliminer cette mention » (C1, 1982-08-19, [9]). Poliquin explique à son interlocuteur qu'il a « baptisé ce chapitre ainsi parce qu'il y a un prologue » et accepte que cette mention soit retirée « [s]i le prologue saute » (C1, 1982-09-11, [11], 148). Or, le prologue sera en effet supprimé, mais le dernier chapitre portera quand même la mention « Épilogue » (TP, 145). Cette incohérence semble démontrer une fois de plus que *Temps pascal* n'a pas reçu toute l'attention méritée lors de la phase éditoriale.

Déçu de cette première expérience d'édition, Poliquin en tire la conclusion que « les exigences légitimes d'un auteur et les impératifs esthétiques ne pèsent pas lourd au regard des nécessités du commerce » (C1, 1983-08-05, [22], 157). Cette expérience ne sera toutefois pas inutile : comme nous pourrons le constater, le jeune auteur sort grandi de ce premier contact avec le monde de l'édition; il prend son destin en main et défendra plus ardemment ses convictions lors de ses tentatives de publications subséquentes.

Remettre les pendules à l'heure : réaction à la réception critique de son roman

En plus de signaler la pauvreté de l'édition des romans finalistes au prix Esso et d'ouvrir la porte à une demande de réédition de *Temps pascal*, l'article de Réginald Martel nous informe d'un autre manquement apparent des Éditions Pierre Tisseyre au niveau, cette fois, de la publicisation de l'œuvre. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'éditeur

doit s'assurer que les instances de légitimation sont mises au courant de l'existence de l'œuvre qu'il vient de publier. Cette étape se réalise généralement en même temps que la distribution du livre. L'éditeur fait parvenir des exemplaires de l'ouvrage aux critiques provenant de divers milieux – revues littéraires, journaux, professeurs – et s'assure de faire connaître le texte au public visé de diverses façons : lancement, salons du livre, entrevue avec l'auteur à la radio ou à la télévision, etc⁹.

Or, dans son texte de *La Presse*, Réginald Martel explique qu'il a dû « téléphoner trois fois au Cercle du livre de France (éditions Pierre Tisseyre) pour obtenir un exemplaire du roman qui a valu à Mme Labbé le prix Esso¹⁰ ». Il précise aussi qu'au moment d'écrire l'article, en mars 1983, il n'avait toujours pas reçu copie du *Temps pascal*, alors « que l'auteur lui-même avait reçu ses livres de l'éditeur dès le 17 novembre 1982¹¹ ». Les Éditions Pierre Tisseyre semblent donc avoir tardé dans l'envoi d'exemplaires du roman aux instances critiques, ce qui explique que plusieurs mois s'écoulaient avant qu'on ne parle de *Temps*

⁹ *Supra*, p. 19.

¹⁰ Réginald Martel, « Les mœurs de ce temps : L'édition instantanée et clandestine », E3.

¹¹ *Ibid.*, E3.

pascal dans les journaux et les revues spécialisées, les premières critiques que nous avons pu retrouver datant de mars 1983.

L'article de Martel aura eu comme autre avantage de sensibiliser Poliquin à l'importance de la publicisation de son œuvre. Dans une lettre au critique de *La Presse*, à qui il relate « la suite de l'affaire *Temps pascal* », Poliquin affirme qu'il a « suivi [ses] conseils relativement au service de presse » et que « [s]a nouvelle vocation de relationniste, [il] l'attribue aussi à [ses] bons offices » (C1, 1983-03-30, [33], 153). À partir de ce moment, le jeune auteur franco-ontarien envoie des lettres de remerciements à ceux qui publient des recensions ou des critiques de son livre, répond aux moins bonnes critiques et tente même d'exiger une critique du journal *Le Droit*. Il demande aussi à son éditeur de soumettre son roman au prix Jeunes écrivains, accordé conjointement par le *Journal de Montréal* et l'Union des écrivains québécois.

Une fois entre les mains des critiques, toutefois, *Temps pascal* sera accueilli assez tièdement. Réginald Martel fait preuve d'indulgence et tente de trouver des qualités au nouveau romancier sans trop insister sur ses défauts. Dans la réédition du roman, Poliquin avance l'hypothèse que le critique « avait sans doute voulu rendre un hommage posthume au père en ménageant son fils » (Préf., 11). Martel désirait sans doute aussi être cohérent avec son article, qui dénonçait le travail bâclé de l'éditeur, sans discréditer sa source — en l'occurrence l'écrivain — tout en le remerciant du même geste. Malgré les encouragements, les réserves du commentateur sont bel et bien présentes dans l'article, qui débute ainsi :

Pour quiconque n'a pas la chance d'être tout de suite génial, écrire est une entreprise qu'affine l'expérience. Ainsi, dans plusieurs premiers romans, les erreurs ne manquent pas; elles sont là, énormes, et l'auteur, dans sa solitude relative, perdu dans la forêt de ses mots, est le seul à ne pas voir ces défauts, faiblesses et carences¹².

¹² Réginald Martel, « Un premier roman de Daniel Poliquin : Des défauts mais autre chose », *La Presse*, Montréal, 2 avril 1983, B3.

Martel trouve donc que Poliquin manque d'expérience. Il lui reproche entre autres d'avoir « compliqué beaucoup une histoire toute simple¹³ » et d'« avoir [eu] recours à des ficelles qui sont bien trop voyantes¹⁴ ». Aucun critique, en effet, ne félicitera l'auteur quant au style d'écriture de son ouvrage. De plus, la structure du récit dérange « dans l'hétérogénéité de sa composition, dans l'absence d'une structure fondamentale à laquelle pourrait [sic] être rattachées les nombreuses digressions¹⁵ ».

Le roman recevra tout de même quelques encouragements. Les critiques élogieuses de Normand Renaud, qui trouve que « *Temps pascal* est [...] un moment de bonne [sic] augure [qui] fait foi de la santé et des promesses du roman franco-ontarien naissant¹⁶ », et de Guy Houle, qui le trouve « très vivant par l'actualité de son sujet¹⁷ », montrent que les thèmes du roman « sont bien étoffés et prenants¹⁸ ». Or ces deux critiques, publiées dans des revues de littérature *ontariotes*, taisent les défauts du roman, souhaitant sans doute encourager la littérature franco-ontarienne naissante. Cette différence montre que la réception critique du roman diffère sensiblement selon l'institution littéraire qui s'y intéresse. En effet, le milieu franco-ontarien est attiré par « le thème de la grève ouvrière et celui, plus hardi, de la marginalité homosexuelle¹⁹ » alors qu'au Québec, on reproche au second d'être un prétexte qui s'insère difficilement dans le récit :

Cette histoire, qui s'inscrit plutôt mal dans le roman, semble être pour l'auteur un *prétexte* à dénoncer l'hypocrisie qui règne dans les beaux quartiers d'Ottawa, où toute déviation est acceptable à la condition qu'elle soit secrète et que l'honneur reste sauf. À Ottawa ou ailleurs, les règles du jeu ne diffèrent pas et la pertinence de cette histoire dans l'ensemble du récit n'est pas du tout évidente²⁰.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Stéphane Lépine, *loc. cit.*, p. 50.

¹⁶ Normand Renaud, « Poliquin, Daniel. *Temps pascal* », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 5, 1983, p. 175.

¹⁷ Guy Houle, « Temps pascal ou... Quand il est question de survivre! », *Liaison*, n° 26, mars-avril 1983, p. 27.

¹⁸ Normand Renaud, *loc. cit.*, p. 175.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Réginald Martel, « Un premier roman de Daniel Poliquin : Des défauts mais autre chose », *loc. cit.* C'est nous qui soulignons.

Ce Léonard Gouin [...] est mis en contact avec un inspecteur mal dégrossi et devient le *prétexte* à tout un développement pseudo-documentaire sur le milieu homosexuel à Ottawa. Tout cela est intégré de façon plutôt obscure et ne fait qu'accentuer une discontinuité narrative mal contrôlée²¹.

Stéphane Lépine, dans une critique qu'il écrit pour le magazine littéraire *Nos Livres*, reproche aussi à cette partie du roman d'être « un prétexte à verser dans la vogue homosexuelle²² ». Le romancier se défend de cette attaque en précisant que « le scandale dont le roman fait état a eu lieu en 1975 » (C2, 1983-08-05, [43], 158). Malgré tout, les liens entre ces deux thèmes demeurent assez ténus et le critique de *Nos Livres* ne se gêne pas pour le souligner.

Le texte de Lépine est particulièrement dur envers Poliquin et déplore, comme on l'a vu, « la désolation ressentie devant le peu de hardiesse de ce pourtant jeune auteur²³ ». Bien qu'il prenne très mal ce commentaire, le romancier s'attendait à ce genre de critique. Effectivement, lors d'une entrevue accordée à Daniel Marchildon, il explique que « [l]'Ontario français [est] un agrégat [de] paroisses... la liberté d'expression y est moins forte à cause d'une pression catholico-idéologique²⁴ »; il précise en outre qu'« [a]u Québec, [il est] certain qu'[il] passe pour un auteur poli²⁵ ». Stéphane Lépine lui donne raison sur ce dernier point, ce qui n'empêche pas Poliquin de se défendre :

Quant au « manque de hardiesse » que vous déplorez, il témoigne d'une méconnaissance certaine du contexte culturel ontarien. [...] En effet, la langue des écrivains ontariens est encore engourdie et les robes noires nous hantent encore. Le croiriez-vous : dans certains milieux ici, témoin *Le Droit*, on refuse de parler du *Temps pascal* qu'on trouve trop anticlérical! (C2, 1983-08-05, [43], 158)

Les échanges entre Poliquin et les critiques québécois illustrent une certaine distance culturelle qui confine son roman aux marges de la littérature québécoise. Comme nous

²¹ Stéphane Lépine, *loc. cit.*, p. 49. C'est nous qui soulignons.

²² *Ibid.*, p. 49.

²³ *Ibid.*, p. 50.

²⁴ Daniel Marchildon, *loc. cit.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

l'avons vu, les thèmes abordés dans *Temps pascal* ne semblent pas vraiment intéresser les critiques québécois. Par ailleurs, ces derniers, dans leur analyse de l'œuvre, font abstraction des liens qui unissent le romancier à la littérature *ontarioise* et jugent donc ce livre franco-ontarien comme n'importe quel autre roman qui leur serait tombé entre les mains. Le rejet de la particularité *ontarioise*, amorcé par Tisseyre pendant le processus d'édition, se poursuit chez Lépine, qui croit fermement qu'« [à] Ottawa comme ailleurs, les règles ne diffèrent pas²⁶ »; le critique poursuit donc son commentaire de *Temps pascal* sans plus se préoccuper de son contexte d'émergence.

Le romancier sent alors le besoin de se justifier face aux accusations de Lépine, défendant du même coup la littérature *ontarioise* dont il est l'un des pionniers. Dans une lettre adressée à Stéphane Lépine, il explique que « [l]'Ontario français vit encore à maints égards à l'heure de Maurice Duplessis. Un Duplessis qui a le sourire aimable et l'attentisme paralytique de Bill Davis » (C2, 1983-08-05, [43], 158). La littérature franco-ontarienne est encore toute jeune, et, compte tenu du contexte social plus conservateur dont elle est issue, il semble normal pour l'auteur qu'elle soit moins audacieuse que la littérature québécoise. Les choix qu'a faits Poliquin dans son roman et qui l'inscrivent dans cette littérature naissante l'éloignent donc du milieu littéraire québécois et de la reconnaissance qu'il a à offrir. Toutefois, le romancier reste convaincu de la valeur de son œuvre et de l'avenir de la littérature *ontarioise*, comme il le laisse entendre à Stéphane Lépine : « Chose certaine, toutefois, ça débloque enfin. [...] nous nous en sortirons. » (C2, 1983-08-05, [43], 158)

Par ailleurs, pour se défendre des attaques du critique de *Nos livres*, Poliquin invite celui-ci à se questionner sur son objectivité en soulignant ses préjugés contre le CLF :

²⁶ Stéphane Lépine, *loc. cit.*, p. 50.

Le même roman, sorti de chez Boréal Express, vous aurait sans doute moins irrité, mais vous ne ferez croire à personne que le *Temps pascal* a le moindre lien de parenté avec les fables idiotes de Jean-Raymond Boudou et Josette Labbé²⁷. (C2, 1983-08-05, [44], 159)

Il précise aussi, pour se justifier, qu'il « n'éprouve aucune honte à faire un bout de chemin avec le CLF *même si on n'y trouve guère de vrais conseillers littéraires capables de guider les jeunes auteurs* » (C2, 1983-08-05, [44], 159, c'est nous qui soulignons). Bref, le romancier s'assure de signaler les circonstances atténuantes pouvant justifier que son œuvre soit mal accueillie, du contexte social conservateur dans son milieu d'origine au manque de soutien de la part de son éditeur.

En répondant ainsi à ses critiques, l'écrivain prend en main le destin de son roman et renoue avec son âme militante, qui s'était quelque peu assoupie pendant le processus d'édition. Il défend à nouveau ses choix d'écriture et s'engage encore une fois dans la défense et la promotion de la littérature *ontarioise* naissante. Cet engagement renouvelé verra son apogée dans le combat que livre Poliquin contre le « mutisme concerté » dont son roman fait l'objet au journal *Le Droit* et perdurera dans ses tentatives de publications futures.

« *Mutisme concerté* » au journal *Le Droit*

Après avoir vu sa demande de réédition refusée par Tisseyre et son roman sévèrement critiqué par Stéphane Lépine, l'auteur s'engage dans une nouvelle bataille pour la défense de son œuvre. Le 1^{er} septembre 1983, dix mois après la publication de *Temps pascal*, le romancier envoie une lettre à René Dionne, directeur de la page littéraire du *Droit*, afin d'exiger que son roman y soit recensé. En effet, souligne-t-il, « [h]ormis deux entrefilets signés Edgard Demers, lesquels ne ressemblaient en rien à une critique sérieuse, le *Droit* n'a jamais parlé de mon roman. Ni critique ni recension, rien. » (C1, 1983-09-01, [27], 160)

²⁷ *Une heure de ta vie* de Jean-Raymond Boudou et *Jean-Pierre, mon homme, ma mère* de Josette Labbé, tous deux publiés au Cercle du Livre de France en 1982.

Poliquin se plaint de ce silence qui est d'autant plus regrettable que le journal a la réputation d'être « généreux envers les écrivains ontariens » (C1, 1983-09-01, [27], 160). Selon l'auteur, « il n'y a de pire censure que le mutisme concerté ».

Le jeune romancier attribue ce « boycott » au père Paul Gay qui voit *Temps pascal* comme une œuvre anticléricale « parce que [l'auteur] aurai[t] amoché un curé ou deux dans le récit des exploits de Médéric Dutrisac » (C1, 1983-09-01, [27], 160). Dionne, qui réagit fort mal à ces quasi-accusations de censure, lui répond que le père Gay lui « a dit, en réponse à [s]a demande d'article sur [son] livre, qu'il ne le trouvait pas bien écrit ni bien fait et qu'il préférerait n'en pas parler plutôt que de parler en mal du roman d'un fils de ses amis » (C1, 1983-09-04, [29]). Dans sa réponse du 6 septembre 1983, Poliquin s'excuse à son correspondant de l'avoir accusé de pratiquer la censure, mais ne peut s'empêcher d'inclure dans sa lettre des preuves de ce qu'il avance :

Dans son article intitulé « La Religion dans la littérature franco-ontarienne contemporaine » (Bulletin du C.R.C.C.F., n° 26), [le père Gay] écrit que je prête aux laïcs façon Dutrisac l'initiative de la lutte contre le Règlement XVII²⁸. (C1, 1983-09-06, [31], 162)

Par ailleurs, il ajoute que « le directeur de la page littéraire aurait pu s'adresser à un autre que le bon père. À plus forte raison au vu du fait que le Père Gay avait des raisons personnelles de ne pas toucher au roman du fils de l'homme qu'il aimait » (C1, 1983-09-06, [31], 162). Poliquin a-t-il tort ou raison? Une chose est sûre, son attitude ne favorise pas vraiment une bonne relation avec le journal, surtout que dans sa lettre du 4 septembre 1983, Dionne dit avoir déjà confié à une tierce partie le mandat de critiquer le roman en réponse à

²⁸ Le règlement XVII, en vigueur dans la province ontarienne de 1912 à 1944, interdisait l'usage du français comme langue d'enseignement après la deuxième année du primaire. Quant à l'article du père Guay, en voici un extrait : « Un tout récent roman, *Temps pascal* de Daniel Poliquin [...], prend le contre-pied des historiens ontariens modernes. Pour notre jeune romancier, ce sont des laïcs – des hommes de la trempe de l'anticléric Médéric Dutrisac – qui, dans l'Ontario-Nord, ont tenu tête aux Anglais et même au clergé catholique pour défendre la langue française au temps du Règlement XVII. » Paul Gay, « La religion dans la littérature franco-ontarienne contemporaine », *Bulletin du Centre de recherche en civilisation canadienne-française*, n° 26 (avril 1983), p. 4.

la plainte déposée. Cette critique ne semble toutefois pas avoir vu le jour, et on peut penser que l'insistance de Poliquin a eu l'effet inverse de celui désiré.

Même si cette absence de critique semble principalement liée au conflit entre le père Gay et Daniel Poliquin, ce dernier apporte d'autres éléments afin de convaincre Dionne de la nécessité de parler de *Temps pascal*. Il évoque notamment les liens que son ouvrage entretient avec la littérature *ontaroise* et le devoir qu'a le journal envers cette dernière. Il mentionne aussi les autres instances critiques qui ont parlé de son roman, en Ontario comme ailleurs, afin de mettre en relief, par comparaison, le silence du *Droit* :

Jusqu'à présent, *Temps pascal* a été bien reçu ailleurs. Au Québec, même Réginald Martel, le dur, lui a trouvé des qualités; Jean Sarrasin et Gilles Archambault de Radio-Canada l'ont aimé. En Ontario, on en a parlé, parfois avec éloges, dans *Liaison*, *Le Temps* et... le *Standard Chronicle* de Kingston. M'est avis, donc, que la page littéraire du *Droit* pourrait à tout le moins faire pour le *Temps pascal* ce qu'elle a toujours fait pour mes camarades écrivains de l'Ontario français : dire que j'existe. (C1, 1983-09-01, [28], 160)

Le jeune auteur croit fermement « que le *Droit* a, envers la littérature ontaroise, une responsabilité particulière » (C1, 1983-09-06, [31], 162). Or, bien que René Dionne affirme que son journal l'ait fait systématiquement de 1975 à 1978, il s'avère que « [l]a page littéraire du *Droit* ne parle plus de tous les auteurs franco-ontariens » afin de laisser ces derniers « s'imposer à leurs lecteurs par la qualité de leurs œuvres » (C1, 1983-09-04, [29]). Ce qui ressort de cet échange est l'attachement profond de Poliquin envers la littérature franco-ontarienne. Pour lui, un journal francophone comme *Le Droit*, publié en Ontario, se doit de promouvoir et de défendre la littérature *ontaroise*. Il tente donc dans sa demande de promouvoir à la fois son œuvre et la littérature dont elle participe tout en combattant le rejet silencieux de la particularité *ontaroise* par ses pairs du journal *Le Droit*.

Dans toutes les démarches que le romancier a entreprises pour valoriser son premier livre, nous assistons à un retour de l'engagement poliquinien, tant esthétique que social. En effet, le jeune auteur justifie ses choix d'écriture lorsqu'ils sont mis en doute, il se porte à la

défense de la littérature *ontarioise* en expliquant aux critiques québécois le contexte socioculturel dont elle est issue et s'engage pour la promotion de cette littérature et contre le mutisme d'une institution comme *Le Droit*. Ce regain d'intérêt pour la défense de sa culture se traduit par un désir marqué de publier ses prochains ouvrages en Ontario – sans toutefois se fermer totalement à la possibilité de publier au Québec.

3.2 *Publier au Québec ou en Ontario? « Roman-photo », Nouvelles de la capitale et L'Obomsawin*

Peu de temps après la publication de *Temps pascal*, le carnet de bord de l'écrivain renaît un court instant et nous informe que ce dernier travaille déjà sur de nouveaux projets d'écriture. Or si l'effervescence d'une première publication accentue les ambitions de l'auteur, les batailles qu'il livre par la suite semblent affecter sa perception de l'institution littéraire. Lorsqu'il tente de publier ses textes suivants, Poliquin se penche vers sa patrie *ontarioise* : le seul éditeur québécois qui reçoit ses manuscrits est Tisseyre, qui a un droit de préemption sur les prochaines publications de son auteur. Devant la difficulté de publier ses nouveaux écrits, Poliquin vit un moment de découragement et tente de trouver la reconnaissance autrement, notamment en se tournant vers les revues littéraires de l'Ontario français. Trois ans après avoir soumis son premier manuscrit depuis *Temps pascal*, le romancier voit deux de ses textes acceptés pour publication : *Nouvelles de la capitale* chez Québec/Amérique et *L'Obomsawin* chez Prise de parole. Ces deux expériences d'édition diffèrent grandement de celle qu'a vécue Poliquin chez Tisseyre. L'analyse du cheminement de l'auteur dans ces nouvelles tentatives de publication nous permettra de comprendre la position qu'il occupe maintenant dans les institutions littéraires franco-ontarienne et québécoise.

Ambitions esthétiques et idéologiques de l'auteur

La tension qui régnait entre les ambitions esthétiques et idéologiques de l'auteur pendant la création de *Temps pascal* est encore présente après la publication de son premier roman. Le carnet de bord de l'auteur, qu'il reprend brièvement du 28 décembre 1982 au 8 janvier 1983, réaffirme ses ambitions de réussite littéraire. Dans sa première entrée, par exemple, Poliquin s'interroge sur son cheminement :

Je me demande parfois si je ne me laisse pas dominer par mes sujets, si je dois vraiment les exorciser pour avancer vers ma « grande œuvre », mon grand roman canadien, ma pièce de théâtre que tout le monde couvrera²⁹.

Quelques jours plus tard, il décrit ses aspirations littéraires plus en détail :

Ce sont là des considérations bien banales et pauvrement dites pour qui veut devenir un grand écrivain! Il est difficile de devenir un « grand écrivain » sans être soi-même grand littéraire. D'autres y sont arrivés, j'arriverai à quelque chose moi aussi. Je le veux, je le veux, je le veux! L'Académie française, la consécration internationale, le Prix Nobel, tout à moi! (CB2, 1983-01-02, 145)

Notons que dans la description de ses grandes aspirations littéraires, la littérature franco-ontarienne est passée sous silence. En effet, contrairement aux pages qui accompagnaient la création de son premier roman, Poliquin ne semble plus se rattacher à cette littérature. Il n'est plus fait mention du « roman franco-ontarien de Daniel Poliquin » (CB1, 1980-09-18, 138 et 1980-11-11, 140); au contraire, l'auteur affirme dans son carnet que « [s]on prochain roman sera [...] international, classique et lisible de tous. C'est [s]on but. » (CB2, 1983-01-02, 145)

La littérature québécoise, quant à elle, apparaît à la fois de façon positive et négative. Le jeune auteur souhaite « [g]agner le prix Esso » (CB2, 1983-01-08, 145) – qu'il n'a pas réussi à obtenir avec *Temps pascal* – ce qui montre son désir d'intégrer les cercles littéraires

²⁹ « Textes inédits », 1982-12-28, annexe 1, p. 144. CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 3, boîte 2, chemise 4, f. 1. Désormais, les références à ce document seront indiquées par le sigle CB2, suivi de la date et du folio de l'annexe, et placées entre parenthèses dans le texte.

québécois, d'y être reconnu et consacré. Toutefois, il a peur d'écrire « [d]e la merde lisible comme Jasmin³⁰ et les autres Québécois » (CB2, 1983-01-08, 146). La relation ambiguë de l'auteur à la mère patrie semble donc se maintenir.

Après les mésaventures que nous avons décrites au début de ce chapitre – édition bâclée et demande de réédition, critiques mitigées, silence des instances critiques –, Poliquin effectue cependant un mouvement de rapprochement vers l'institution littéraire franco-ontarienne, délaissant momentanément ses collègues québécois. En effet, le romancier a eu une mauvaise expérience avec son éditeur québécois et trouve la critique beaucoup plus dure au Québec qu'en Ontario français. Cet éloignement provisoire du Québec est sans doute aussi lié au rejet d'un manuscrit intitulé « Roman-photo » que le romancier soumet au prix Esso en juin 1984. Poliquin attend plusieurs mois après avoir envoyé son manuscrit à Pierre Tisseyre avant de le transmettre à d'autres éditeurs. En octobre, il finit par écrire aux éditions Prise de parole pour s'informer au sujet des types de textes qu'ils acceptent. L'adjoint à la production, Michel Dallaire, lui répond qu'ils sont « toujours à la recherche de bons manuscrits surtout en ce qui a trait au roman et à la nouvelle étant donné le fait que ces genres littéraires semblent quelque peu négligés par nos auteurs franco-ontariens » (C2, 1984-11-05, [53]).

Quelques semaines après cette réponse plutôt favorable, Poliquin informe son superviseur de thèse de doctorat qu'« un éditeur de Sudbury, Prise de parole, se dit tenté par [s]on dernier roman, mais remanié en recueil de nouvelles » (C2, 1984-11-22, [34]). Or, il semblerait que Poliquin ait soumis une version remaniée de son « Roman-photo » — qui n'était pas encore devenu un recueil de nouvelles — un peu après cette date, puisque les éditions Pierre Tisseyre et Prise de parole accuseront toutes deux réception d'un manuscrit

³⁰ Claude Jasmin, écrivain montréalais.

portant ce titre³¹, respectivement les 10 et 11 avril 1985. Mais entre novembre 1984 et avril 1985, l'écrivain a le temps de transformer « [s]on roman refusé en un recueil de nouvelles » (C2, 1985-04-01, [35]), maintenant intitulé *Nouvelles de la capitale*, qu'il envoie le 15 avril 1985, à Tisseyre, à Prise de parole et à L'Astrolabe (éditions de l'Université d'Ottawa). Il profite de l'occasion pour remercier Tisseyre d'avoir refusé son premier manuscrit :

Vous m'avez rendu un signalé service quand vous avez refusé le *Roman-photo*. J'ai bien pesé vos motifs, qui concordaient d'ailleurs avec les avis de mes « conseillers » – et j'ai tout repris du début. (C2, 1985-04-15, [75])

Nous apprenons aussi, grâce à la lettre de Poliquin qui accompagne l'envoi de son manuscrit à L'Astrolabe, que « [s]on éditeur, Tisseyre, conserve le droit de "premier preneur"; il [lui] a fallu le lui soumettre aussi, et il conserve son fameux droit de préemption » (C2, 1985-04-15, [66]). La formulation laisse entendre qu'il envoie son manuscrit à Tisseyre par obligation et non parce qu'il désire véritablement publier de nouveau chez cet éditeur – ce qui est tout à fait justifiable compte tenu de l'expérience d'édition qu'il y a vécue avec son premier roman.

Il ne semble pas que Poliquin ait envoyé son manuscrit à d'autres éditeurs québécois. L'écrivain sélectionne donc des maisons d'édition franco-ontariennes, la seule maison québécoise choisie étant son éditeur actuel, à qui il *doit* envoyer ses écrits pour respecter son contrat. Ce rapprochement avec l'institution franco-ontarienne est d'ailleurs confirmé par la lettre qui accompagne le manuscrit des *Nouvelles* envoyé à Prise de parole : Poliquin fait savoir à Gaston Tremblay qu'« [i]l y a d'autres maisons qui sont intéressées », mais que « [s]on préjugé favorable va à Prise de parole » (C2, 1985-04-15, [74]).

Ces choix de maisons d'édition semblent montrer que l'auteur délaisse son désir d'être connu plus rapidement à travers l'institution québécoise au profit d'un rapprochement avec la littérature franco-ontarienne. Son recueil, dont les nouvelles se situent en territoire

³¹ L'accusé de réception de Prise de parole ne mentionne pas le nom du manuscrit, mais il ne peut s'agir, selon les dates des différents envois, que de « Roman-photo ».

franco-ontarien, se cherche une place dans cette littérature. Toutefois, l'écrivain se rend rapidement compte de la difficulté de publier un recueil de nouvelles, tant en Ontario qu'au Québec.

Période de découragement

En juillet 1985, Tisseyre envoie une lettre à Poliquin indiquant que son comité de lecture ne recommande pas la publication de son manuscrit. Bien que Poliquin annonce dans la biographie qu'il envoie au *Cahier bleu* que « Les Éditions Prise de parole de Sudbury publieront à l'automne 86 son recueil, *Les Nouvelles de la capitale*³² » (C2, 1985-12-29, [73]), nous savons que celui-ci n'a pas été retenu pour publication. Décidé à se faire éditer, Poliquin soumet son livre au Prix Adrienne-Choquette, qui récompense les recueils de nouvelles, au début 1986. Malheureusement, « Le manuscrit a été choisi comme l'un des deux finalistes, mais n'ayant pas pu choisir un gagnant, les juges ont décidé de ne pas décerner de prix cette année-là³³ », sans contredire une autre déception pour Daniel Poliquin.

En mai 1986, Poliquin « découvre, à son grand désarroi, combien il est difficile de publier des récits courts » et se « résign[e] à publier [s]on recueil des *Nouvelles de la Côte-de-Sable* en pièces détachées » (C2, 1986-05-26, [81]). Il envoie donc la nouvelle « Histoire de mon oncle Jacques » à *L'Apropos* et celle intitulée « Four Jays » à *Liaison*. Son ami Marc Pelletier de *L'Apropos* acceptera de publier la première nouvelle, mais la seconde ne sera pas publiée. Le *Cahier bleu*, une revue littéraire française qui « se propose de publier la première

³² C'est d'ailleurs ce qui sera publié dans la notice sur Poliquin qui se trouve dans le *Cahier bleu*.

³³ Monique Roy-Sole, « Une moisson littéraire », dans *Liaison*, n° 45, 1987, p. 11.

anthologie ontarienne en langue française » (C2, 1985-11-12, [78]), publie quant à lui la nouvelle « Rita d'Islande » ainsi qu'un extrait manuscrit de *L'Obomsawin*³⁴.

Malgré les difficultés qu'il éprouve à faire publier son recueil, Poliquin n'abandonne pas pour autant l'écriture. En juin 1986, il soumet son nouveau roman, *L'Obomsawin*, à l'éditeur Tisseyre afin de participer de nouveau au prix Esso. En septembre, Pierre Tisseyre refuse le manuscrit dans une lettre d'une franchise assez rude. L'éditeur « compren[d] le refus de [s]on comité, car la "mayonnaise" ne prend pas » (C2, 1986-09-22, [89]). Il trouve le récit trop décousu : « Tout cela c'est comme du sable qui vous coule entre les doigts et l'attention s'enfuit. C'est comme une succession d'arbres qui ne forment ni un bosquet ni une forêt. » (C2, 1986-09-22, [89])

Sans jamais baisser les bras, Poliquin continue d'effectuer des démarches afin de voir ses deux textes publiés. Encouragé sans doute par Monique Proulx, membre du comité de lecture de Québec/Amérique qui siégeait sur le jury du prix Adrienne-Choquette, il envoie son recueil de nouvelles à cette maison d'édition en septembre 1986³⁵. Il envoie aussi son second roman aux maisons Prise de parole et Québec/Amérique. Enfin, il décide de soumettre à nouveau son recueil aux éditions Prise de parole en justifiant ses choix d'écriture. En effet, Gaston Tremblay lui aurait demandé de transformer ses nouvelles en roman, mais Poliquin croit que c'est impossible car « l'omniprésence de ce personnage [le narrateur] n'est pas la colle dont on fait les bons romans » (C2, 1986-11-04, [94]). Son narrateur sert plutôt « à donner une certaine unité de ton aux récits qui composent le recueil » (C2, 1986-11-04, [94]). Il a aussi essayé « d'ourdir une intrigue qui les lierait tous » mais

³⁴ Dominique Daguet (dir.), *Cahier Bleu : Îles de langue française en Amérique du Nord*, n° 36-37, 1986.

³⁵ L'article de Monique Roy-Sole nous indique cependant qu'« un membre du jury (siégeant à la direction des Éditions Québec/Amérique) a tellement jouté des nouvelles de Daniel Poliquin, qu'elle a soumis le manuscrit au directeur littéraire de la maison d'édition » (« Une moisson littéraire », dans *Liaison*, n° 45, 1987, p. 11.) Cela pourrait expliquer, entre autres, que Poliquin « [s]e rappelle avoir adressé à [cette] maison un manuscrit quelque peu différent » (C2, 1987-07-08, [103]) que celui qu'acceptera André Vanasse.

trouvait qu'« une telle manœuvre occultait l'impulsion qui avait fait naître [s]es nouvelles et leur ôtait tout leur sens » (C2, 1986-11-04, [94]). Il conclut donc que « [s]es nouvelles ont une existence propre et [que] les fondre en un roman serait les défigurer tout à fait » (C2, 1986-11-04, [94]).

Le jeune romancier a beaucoup changé depuis la publication de son premier livre. Avec Tisseyre, il avait d'abord défendu ses choix d'écriture, mais en finissant par accepter les modifications demandées. Cette fois il fait preuve de plus de fermeté et choisit de conserver son texte tel quel, au risque de perdre l'intérêt de l'éditeur. Il essaie d'ailleurs de convaincre Gaston Tremblay de la valeur de son travail et de l'intérêt de publier des nouvelles dans le marché du livre actuel; il rappelle en effet au directeur de Prise de parole que

[s]on recueil a été primé par le jury du Prix Adrienne-Choquette, ce qui témoigne d'une certaine qualité d'écriture, d'autant plus que celle qui a moussé [s]a candidature est nulle autre que Monique Proulx, membre du comité de lecture de Québec/Amérique (C2, 1986-11-04, [95]).

Il est donc persuadé de la qualité de son texte et tente de rassurer son éditeur potentiel quant à la publication de nouvelles, qui sont perçues comme peu rentables dans le monde de l'édition. Il lui rappelle « qu'il y a justement un marché pour ce genre littéraire, tout comme il y en a un, celui-là plus restreint, pour la poésie » (C2, 1986-11-04, [95]). Il ajoute aussi que, selon John Hare, « le recueil de nouvelles se vend par cycles » et que Yolande Grisé considère qu'ils sont « dans un bon cycle de ce temps-ci » (C2, 1986-11-04, [95]). Il précise que « c'est un genre fort prisé de l'école » (C2, 1986-11-04, [95]) et que Pierre Lévesque du Trillium, trouve que les lecteurs de recueils de nouvelles sont plus nombreux qu'autrefois. Enfin, comme dernier argument, il affirme qu'il « [a] déjà un lectorat de base constitué autour de *Temps pascal*, ce grand succès confidentiel ontarois » (C2, 1986-11-04, [95]).

Malgré tout, Poliquin ne semble pas avoir convaincu Gaston Tremblay de publier son recueil chez *Prise de parole*. Au début 1987, toutefois, ses efforts sont récompensés : les *Nouvelles de la capitale* sont acceptées pour publication chez Québec/Amérique. Nous apprenons aussi, dans une lettre de Poliquin à Claude Vanasse (directeur de collection chez Québec/Amérique) que *Prise de parole* a accepté de publier son second roman, *L'Obomsawin*. L'écrivain vit donc simultanément deux expériences d'édition très similaires dans deux maisons différentes. Ces expériences seront beaucoup plus harmonieuses que celle vécue lors de l'édition de *Temps pascal* et se feront sous le signe de la collaboration.

Québec/Amérique et Prise de parole : une expérience d'édition synonyme de collaboration

Contrairement à ce qui s'est produit lors de l'édition de son premier roman, en effet, Poliquin est cette fois impliqué dans le processus d'édition de ses deux œuvres suivantes. Dans les deux cas, le principal travail demandé à l'auteur avant la publication de l'ouvrage concerne les aspects linguistiques; aucune demande de changement n'est relative au contenu du texte ou à son appartenance à la littérature franco-ontarienne. André Vanasse, responsable de la publication du recueil, explique à Poliquin ses préoccupations quant au niveau de langue des personnages :

bien que je comprenne votre désir de calquer votre écriture sur le langage des gens dont vous faites le portrait, je ne peux que tiquer sur les incorrections sémantiques, les fautes de syntaxe, les répétitions, les anglicismes qui truffent votre texte et le rendent de ce fait difficilement publiable? Je suis d'autant plus embêté que je suis convaincu qu'on pourrait, grâce à un travail de révision, « reproduire » le même ton et le même naturel. (C2, 1987-01-09, [102])

Poliquin est heureux que Vanasse ait « compris que les fautes de syntaxe et les anglicismes qui balisent [s]es textes ne sont pas l'œuvre de l'ignorance : ils sont là exprès [...] puisque la narration est le plus souvent fidèle au style indirect libre » (C2, 1987-02-08,

[103]). Il concède que ces fautes « ne sont pas *toutes* indispensables » (C2, 1987-02-08, [103]) et s'entend avec son nouvel éditeur sur la manière de procéder pour réviser le manuscrit. Par ailleurs, « [1]a perspective de cette collaboration [1]'intéresse vivement » (C2, 1987-02-08, [103]) et il se met rapidement au travail afin d'envoyer à son éditeur une copie révisée qui sera peaufinée par la correctrice de la maison.

Le processus est légèrement différent chez Prise de parole. Le 30 mars 1987, Gaston Tremblay envoie à Poliquin une version corrigée du manuscrit, accompagnée des notes du correcteur. Encore une fois, c'est le « niveau de langue du narrateur » (C2, 1987-03-30, [99]) qui est remis en question, comme le note le réviseur qui a parcouru le texte :

La partie la plus difficile a été de déterminer le ton juste dans la façon de parler du narrateur. Même si on découvre à la fin que le narrateur est en fait le troisième biographe et qu'il a une dent contre le français, il utilise habituellement une langue correcte. Une langue imagée, vive, parfois même rehaussée de mots savants [...], mais surtout une langue correcte. On peut difficilement admettre alors dans la narration des expressions comme « Elle envoie chier son Jo » (p. 11), « il s'en crisse » (p. 70) et « un peu paqueté » (p. 227). (C2, 1987-03-30, [100])

Les deux maisons d'édition, donc, demandent à leur nouvel auteur des changements similaires qui portent sur le style de la narration. Poliquin est satisfait du travail des deux correcteurs et approuve la plupart de leurs suggestions, conservant seulement « certaines tournures anglicisées dans la mesure où elles étaient nécessaires et défendables » (C2, 1987-03-23, [111]). Il trouve que les correcteurs ont respecté l'essence de son œuvre et commente ainsi le travail de chacun :

D'emblée, j'ai aimé le travail de Jean : je l'ai senti très respectueux de mon style et soucieux d'améliorer le texte là où il y avait matière à intervention. (C2, 1987-04-14, [114], pour *L'Obomsawin*)

Il a su respecter le style et le ton de la diégèse tout en gommant les expressions ou mots qui prêteraient le flanc aux cuistres et aux pisse-froid. (C2, 1987-05-02, [115], pour *Les Nouvelles de la capitale*)

L'écrivain paraît donc ravi de cette expérience de collaboration et surtout, il se montre satisfait du résultat final. Le travail éditorial lui a permis d'améliorer ses manuscrits tout en

conservant le ton qu'il leur avait donné. Cette fois, comme il a eu la chance de relire ses épreuves, il est assuré qu'aucune partie ne sera oubliée.

Ses nouveaux éditeurs effectuent aussi les tâches que Tisseyre semble avoir délaissées en 1982, notamment en ce qui a trait à la publicisation de l'œuvre. Avant même que les nouveaux livres soient prêts à être distribués, les responsables de *Prise de parole* et de *Québec/Amérique* pensent à la publicité nécessaire pour les faire connaître. Le 31 mars 1987, Poliquin demande à André Vanasse la permission de publier la nouvelle « *Wasteland* » dans la revue *Liaison*, en version abrégée, ce qu'il présente comme « une occasion parfaite pour lancer le recueil et le faire connaître dans le milieu ontariois » (C2, 1987-03-31, [112]). Cette nouvelle sera bel et bien publiée dans le numéro d'automne de la revue³⁶.

Une semaine plus tard, c'est au tour de Gaston Tremblay de s'intéresser à la publicité du second roman de Poliquin. En effet, « *Prise de parole* souhaite publier un bottin des écrivains franco-ontariens » (C2, 1987-04-08, [113]) et demande aux auteurs certaines informations pour y parvenir. Au bas de la page, Tremblay laisse une note manuscrite à l'intention de son auteur : « cela urge dans ton cas. ie : publicité Obom... » (C2, 1987-04-08, [113]) Les deux ouvrages ne connaîtront pas non plus le même silence que le *Temps pascal* à sa sortie. Le dernier numéro de *Liaison* de 1987, qui suit immédiatement celui où est publiée la nouvelle « *Wasteland* », parle déjà des ouvrages récemment publiés³⁷.

Conclusion

Daniel Poliquin vit donc une expérience d'édition beaucoup plus satisfaisante avec les éditions *Prise de parole* et *Québec/Amérique* qu'avec les éditions Pierre Tisseyre. Le

³⁶ Daniel Poliquin, « *Wasteland* », dans *Liaison*, n° 44, automne-septembre 1987, p. 37-40.

³⁷ Monique Roy-Sole, *loc. cit.*, p. 11.

travail d'édition se fait en collaboration, et l'auteur développe un bon lien avec ses éditeurs, plus particulièrement avec André Vanasse avec qui il va même dîner à Montréal. Son nouvel éditeur québécois ne tente pas de reléguer ses attaches franco-ontariennes au second plan et s'assure de mentionner, dans la biographie de l'auteur qui accompagne le recueil, ses origines. Tisseyre, au contraire, avait retiré presque toute allusion à cette origine et n'avait pas, malgré sa promesse, « fai[t] valoir l'origine particulière de l'auteur du roman » (C1, 1982-09-27, [17]).

Après de nombreuses luttes contre les différentes instances de l'institution littéraire québécoise, Poliquin semble enfin avoir trouvé des éditeurs capables de réaliser à la fois ses ambitions esthétiques et idéologiques. Cette possibilité de coexistence entre l'écrivain *ontarois* et l'éditeur québécois satisfait cet auteur qui voit dans cette institution littéraire montréalaise l'occasion de réaliser ses ambitions littéraires. En effet, bien qu'il soit un artiste franco-ontarien reconnu, toutes ses œuvres subséquentes seront publiées au Québec – ce qui traduit la relation ambiguë que l'auteur entretient avec les différentes cultures qui l'habitent et l'entourent.

Conclusion

L'étude des manuscrits qui entourent la publication de *Temps pascal* nous en apprend beaucoup sur le rôle des institutions littéraires québécoise et franco-ontarienne dans la production de ce roman, et sur le rapport particulier que Daniel Poliquin entretient avec elles au tout début de sa carrière d'écrivain. À cette époque, la littérature franco-ontarienne voit tout juste le jour et tente de s'affirmer dans sa spécificité culturelle de plusieurs manières, notamment en prenant ses distances face à l'idéologie littéraire québécoise. Mais comme cette littérature est en grande partie fondée sur le rejet des élites intellectuelle et universitaire, sa capacité de consécration et son discours critique sont assez limités; elle dépend en bonne partie, presque malgré elle, des instances critiques de l'institution littéraire québécoise. Comme nous avons pu le constater, cette relation nécessairement ambiguë influe sur les relations que Daniel Poliquin entretient avec ces deux institutions.

Dans le carnet de bord qui accompagne le premier manuscrit de *Temps pascal*, l'écrivain nous fait part de deux ambitions littéraires qui, dans le contexte institutionnel qui oppose la littérature québécoise à la littérature minoritaire franco-ontarienne, sont en soi contradictoires. En effet, l'auteur nous révèle son ambition esthétique, jumelée à une aspiration plus concrète : le désir de vendre ses livres, d'être reconnu et de remporter des prix littéraires. Comme les instances critiques franco-ontariennes sont alors assez peu développées, l'institution littéraire québécoise semble la mieux placée pour concrétiser ses aspirations. Le romancier a aussi une ambition idéologique, incarnée par son désir de participer à la création d'une littérature *ontaraise* et de la promouvoir pour prouver son existence.

Par certains côtés, ces deux ambitions peuvent paraître contradictoires. Poliquin, étudiant au doctorat en lettres et chargé de cours d'allemand à l'Université Carleton, craint d'être rejeté d'emblée par l'institution franco-ontarienne, qui se méfie encore de la prose et du discours des intellectuels et des universitaires. De plus, la petite taille de cette institution ne semble pas être en mesure de lui assurer la reconnaissance littéraire tant recherchée. Enfin, bien que son roman se déroule en territoire ontarien, il n'adhère au projet *ontarois* qu'en surface, l'espace géographique et le contexte sociopolitique ontariens n'étant qu'accessoires au récit. D'un autre côté, l'adhésion de Poliquin à la littérature *ontaroise* le relègue nécessairement dans les marges de la littérature québécoise et cette dernière, qui a brisé les ponts avec la littérature française, grande source d'inspiration du romancier, ne semble pas la meilleure solution pour réaliser ses ambitions.

Poliquin refuse d'abandonner l'une de ses impulsions au profit de l'autre; il tente au contraire de les faire cohabiter sans se fermer à l'une ou l'autre des institutions littéraires qu'il côtoie. Celles-ci ont par ailleurs un rôle à jouer pendant la phase de production du roman. Notre étude de cas nous permet donc de répondre à la question que Jacques Dubois pose dans *L'institution de la littérature* : dans le cas qui nous intéresse, nous pouvons affirmer, sans l'ombre d'un doute, que « l'interprétation que l'on peut faire du rapport des productions littéraires à l'idéologie se trouve modifié par l'intervention d'un appareil d'institution » (IL, 11). Dans un premier temps, le rapport ambigu de Daniel Poliquin aux deux institutions littéraires qu'il côtoie influence ses choix d'écriture puisqu'il tente de se conformer à l'idée qu'il se fait de leurs attentes avant même d'envoyer son manuscrit aux éditeurs. Il retranche de *Temps pascal*, par exemple, certains des passages les plus engagés en faveur l'Ontario français pour trouver un juste milieu entre les intérêts des lecteurs québécois et franco-ontariens. Dans un deuxième temps, l'éditeur Pierre Tisseyre, par les

changements qu'il impose au romancier, entraîne un déplacement de la position de l'œuvre par rapport à l'institution littéraire franco-ontarienne. Le retrait du sous-titre « roman ontariois » et de la préface, de même que l'orientation offerte au public par la quatrième de couverture et l'oubli de la dédicace « Québec, mère-patrie », éloignent sensiblement l'œuvre de l'objectif initial de l'auteur, qui souhaitait se rattacher à la littérature *ontarioise* et en défendre l'existence.

Le roman est publié à la hâte et comporte de nombreuses erreurs typographiques. Déçu du résultat final et du silence entourant *Temps pascal* dans les premiers mois suivant sa publication, le jeune romancier s'implique plus que jamais dans la réception de son roman. Dénonciations publiques des manquements de son éditeur, demande de réimpression et réponses mordantes auprès des critiques signent le retour de l'écrivain militant. Alors qu'il semblait avoir mis en veilleuse son impulsion idéologique en faisant des concessions significatives pour être publié chez Tisseyre, Poliquin s'implique à nouveau dans la défense de la littérature *ontarioise* en tentant de faire comprendre aux critiques québécois la réalité de l'écrivain franco-ontarien.

Sans doute à cause de la déception vécue lors de cette première expérience d'édition et des critiques mitigées de ses collègues québécois, Poliquin tente de faire publier ses ouvrages suivants en Ontario. Il éprouve toutefois beaucoup de difficulté à se faire publier; il faudra plus de trois ans avant que son deuxième livre, *Nouvelles de la capitale*, soit accepté pour publication. Ce recueil de récits brefs est publié en 1987 chez un éditeur québécois, Québec/Amérique. Son second roman, *L'Obomsawin*, est publié la même année chez l'éditeur franco-ontarien Prise de parole.

L'Obomsawin est le seul livre de Poliquin publié en Ontario; tous ses ouvrages suivants seront publiés au Québec, chez Québec/Amérique puis chez Boréal. Cela signifie-t-

il que le romancier délaisse sa patrie *ontaroise* et ses ambitions idéologiques? Il semblerait plutôt que l'avenir lui a donné raison et que sa stratégie a porté fruit. Daniel Poliquin est un auteur franco-ontarien reconnu tant au Québec qu'en Ontario. Il est souvent étudié dans les écoles secondaires et les universités franco-ontariennes. Les choix que Poliquin a faits, bien qu'ils aient rendu son début de carrière difficile, lui ont permis de réaliser ses deux ambitions : participer à la naissance de la littérature franco-ontarienne et devenir un auteur reconnu.

Par ailleurs, bien que ses romans soient maintenant publiés au Québec, Poliquin a été consacré tant en Ontario que dans la province voisine. Il a reçu de nombreux prix dont le Prix Trillium (Ontario, 1998), le Prix littéraire du Droit (1995 et 2007), le Prix Le Signet d'or, écrivain hors Québec (Québec, 1994), le Prix du Consulat général de France à Toronto pour l'ensemble de son œuvre (2007) et le Prix des lecteurs de Radio-Canada (2007¹). Il est aussi « chevalier de l'Ordre de la Pléiade, médaillé du Jubilé de la Reine Élisabeth, membre de l'Ordre du Canada, docteur honoris causa de l'Université d'Ottawa² ». Son talent a même été reconnu par la France : en effet, il a aussi été reçu « chevalier de l'Ordre des arts et lettres de la République française³ ».

Même si ses romans suivants ne visent plus à prouver l'existence d'une littérature propre à l'Ontario français, Poliquin ne renie pas ses attaches *ontaraises* pour autant. S'il publie maintenant au Québec, il n'a jamais cessé de collaborer avec ses collègues franco-ontariens. Plusieurs de ses œuvres ont en effet été rééditées par les Éditions du Nordir dans la collection « Bibliothèque canadienne-française », notamment les recueils *Nouvelles de la*

¹ « Daniel Poliquin, Bio-bibliographie » [en ligne], Boréal, consulté le 19 août 2015, <http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/auteurs/daniel-poliquin-1204.html>.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

capitale et *Le canon des Gobelins* ainsi que son premier roman, *Temps pascal*. Il serait d'ailleurs fort intéressant, à ce propos, de faire l'analyse de l'ensemble des archives du fonds Daniel-Poliquin : le reste de sa correspondance pourrait certes nous éclairer quant aux raisons qui le poussent à délaïsser son ambition idéologique après la publication de ses trois premiers livres, tout en nous informant sur le rôle qu'il continue à jouer dans la littérature franco-ontarienne. En effet, une telle étude permettrait de saisir, sur le long terme, l'évolution de la relation que l'auteur entretient avec les institutions littéraires québécoise et franco-ontarienne au fil de sa carrière. On y découvrirait sans doute que le romancier, « sans jamais oublier pour autant ses attaches ontariennes » (C1, 1982-09-20, [16], 152), considère que la littérature franco-ontarienne est bien établie, que la preuve de son existence n'est plus à faire et que la place de l'écrivain dans cette littérature est déjà bien assurée. Grâce à son statut de romancier franco-ontarien affirmé, il peut dès lors véritablement « épauler les écrivains ontariens en faisant antichambre ailleurs » (C1, 1982-09-20, [3], 150).

Bibliographie

Corpus à l'étude

Manuscrits

- « Temps pascal, roman ontariois », manuscrit 1, 1979-1981, 135 f. CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 1, boîte 1, chemise 1. [Premier manuscrit auquel sont jointes les pages d'un carnet de bord relatant les progrès de projet de création de l'auteur]
- « Temps pascal, roman ontariois », manuscrit 2, 170 feuillets dactylographiés, 23 feuillets manuscrits. CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 1, boîte 1, chemise 2. [Deuxième manuscrit du roman, dactylographié par l'auteur]
- « Temps pascal, roman ontariois », manuscrit 3, 223 feuillets dactylographiés. CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 1, boîte 1, chemise 3. [Troisième manuscrit du roman, dactylographié par Danielle Rhéaume et corrigé par l'auteur]
- « Temps pascal, roman ontariois », manuscrit 4, 223 feuillets dactylographiés. CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 1, boîte 1, chemise 4. [Version finale du manuscrit, destinée à l'éditeur]
- « Correspondance », CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 1, boîte 1, chemise 5. [Communications de Daniel Poliquin avec des éditeurs et des critiques littéraires, 1982-1983]
- « Correspondance », CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 3, boîte 1, chemise 1. [Communications de Daniel Poliquin avec des éditeurs et des critiques littéraires, 1983-1987]
- « Textes inédits », CRCCF, Fonds Daniel-Poliquin (P211), versement 3, boîte 2, chemise 4. [Brouillons de roman et pages du journal de Daniel Poliquin, manuscrit, 1982]

Œuvres publiées

POLIQVIN, Daniel, *Temps pascal*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1982, 161 p.

POLIQVIN, Daniel, *Temps pascal*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2003 [1982], 162 p.

POLIQVIN, Daniel, « Pourquoi les écureuils d'Ottawa sont noirs », *Le Canon des Gobelins : nouvelles*, Ottawa, Le Nordir, 1995, p. 58-65.

Ouvrages théoriques

Monographies

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Politique; Libre examen », 1992, 480 p.

CHEVALLIER, Jacques, « L'analyse institutionnelle », *L'institution*, Paris, PUF, 1981, p. 3-61.

DE BIASI, Pierre-Marc, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, coll. « Biblis », 2011 (2000), 319 p.

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, coll. « Dossiers media » 1978, 188 p.

FRENETTE, Yves, *Brève histoire des Canadiens français*, Boréal, 1998, 209 p.

GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 258 p.

HOTTE, Lucie (dir.), *La littérature franco-ontarienne : Voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, 2002, 278 p.

HOTTE, Lucie et Johanne MELANÇON (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Ottawa, Prise de parole, coll. « Agora », 2010, 277 p.

MELANÇON, Johanne et Lucie HOTTE (dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, 2005, 393 p.

Articles, parties d'ouvrages

ANGENOT, Marc et Régine ROBIN, « La sociologie de la littérature : un historique », *Discours social*, Montréal, vol. IX, 2002, p. 3-33. Aussi en ligne : <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/01/Cahier-sociologie-de-la-litt%C3%A9rature-r%C3%A9dition.pdf>

BOURDIEU, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'armée sociologique*, Paris, PUF, coll. « troisième série », vol. 22, 1971, p. 49-126.

DURAND, Pascal, « Capital symbolique », *Socius : ressources sur le littéraire et le social* [en ligne], ÉDISOC, consulté le 16 juin 2014, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique>.

- GAY, Paul, « La religion dans la littérature franco-ontarienne contemporaine, Bulletin du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, n° 26 (avril 1983), p. 2-6.
- GLINOER, Anthony, « Institution », *Socius : ressources sur le littéraire et le social* [en ligne], ÉDISOC, consulté le 16 juin 2014, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/45-institution>.
- GRISÉ, Yolande, « Ontarois : une prise de parole », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1982, p. 81-88.
- HOTTE, Lucie, « Qu'est-ce que la littérature... franco-ontarienne? », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 62, 1995-1996, p. 42-45.
- HOTTE, Lucie, « La littérature franco-ontarienne », *Québec français*, n° 154, 2009, p. 69-72.
- ROBERT, Lucie, « Institution », *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, coll. « Dicos-poche », 2004, p. 309.
- LANIEL, Jean-François, « L'autre histoire des États généraux du Canada français », *La Relève : journal des étudiants de la francophonie canadienne*, vol. 1 n° 2, consulté le 7 juillet 2014, http://journallareleve.com/wordpress/?page_id=609.
- PARÉ, François, « Soixante-dix ans de nouvelle franco-ontarienne : Turcot, Thério, Poliquin », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/GREF, 1993, p. 157-165.
- PARÉ, François, « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », *La question identitaire au Canada francophone : Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 45-62.
- PARÉ, François, « Repères pour une histoire littéraire de l'Ontario français », *La francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherche*, Ottawa, Le Nordir, 1995, p. 269-282

Études sur le corpus

Monographies

- OUELLET, François (dir.), *Lire Poliquin*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2009, 298 p.
- OUELLET, François (dir.), « Daniel Poliquin », dans *Voix et Images*, printemps 2002, vol. 27 (3), p. 397-603.

Articles, parties d'ouvrages

- BÉLANGER, Louis, « Ruptures, textuelles et sociales, dans l'œuvre de Daniel Poliquin », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 19, 1996, p. 139-172.
- BERGERON, Patrick, « Le joujou nationalisme », *Lire Poliquin*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2009, p. 253-277.
- BOURBONNAIS, Nicole, « Daniel Poliquin : Notre personnalité de l'année, *Liaison*, n° 80, 1995, p. 10-12.
- HOULE, Guy, « Temps pascal ou... Quand il est question de survivre! », dans *Liaison*, n° 26, mars-avril 1983, p. 27.
- LÉPINE, Stéphane, « Poliquin (Daniel). *Temps pascal* », *Nos livres*, vol. 14, juillet-août 1983, p. 49-50.
- MARCHILDON, Daniel, « Un écrivain du dimanche... professionnel : rencontre avec Daniel Poliquin », *Liaison*, n° 26, 1983, p. 13.
- MARTEL, Réginald, « Littérature », *La Presse*, Montréal, 8 novembre 1982, p. B6.
- MARTEL, Réginald, « Au prix Esso 1982 : Le jury a choisi le ridicule », *La Presse*, Montréal, 26 février 1983, C3.
- MARTEL, Réginald, « Les mœurs de ce temps : L'édition instantanée et clandestine », *La Presse*, Montréal, 5 mars 1983, E3.
- MARTEL, Réginald, « Un premier roman de Daniel Poliquin. Des défauts mais autre chose », *La Presse*, 2 avril 1983, p. B3.
- OUELLET, François, « Le roman de "l'être écrivain" entre l'anonymat et la reconnaissance », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3, 2002, p. 404-420.
- OUELLET, François, « Daniel Poliquin : l'invention de soi », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 69, 1997, p. 139-143. Paru originalement dans le n° 62, 1995-1996, p. 54-59.
- PARÉ, François, « Daniel Poliquin et la filiation ambiguë », *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2003, p. 229-248.
- POULIN, Andrée, « Écrire est un besoin ludique », *Liaison*, n° 72, 1993, p. 31.
- RENAUD, Normand, « Poliquin, Daniel. *Temps pascal* », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 5, 1983, p. 173-175.
- ROY-SOLE, Monique, « Une moisson littéraire », *Liaison*, n° 45, 1987, p. 11-12.

YERGEAU, Robert, « Daniel Poliquin, critique littéraire ou Les obsessions d'un autobiographe », *Voix et Images*, printemps 2002, vol. 27 (3), p. 461-477.

YERGEAU, Robert, « Le même et l'autre : figures répulsives et attractives du Québec », *Lire Poliquin*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2009, p. 279-292.

Divers

Articles de journaux

BEAULIEU, Victor-Lévy, Léandre BERGERON et Jacques GODBOUT, « La parole est aux Québécois », Paris, *L'Express*, 20 au 26 décembre 1980, p. 56-57.

BERGER, Yves, « Québec : maudit français! », Paris, *L'Express*, 13 au 19 décembre 1980, p. 80-81, 83.

Ouvrages de l'auteur étudié

POLIQUEIN, Daniel, « Le retard », *Bing sur la ring, bang sur la rang : L'anthologie française de l'Outaouais*, Diane Desaulniers (dir.), Madeleine Dubé (dir.), Ottawa, Livres Commoner's, 1979, p. 118-120.

POLIQUEIN, Daniel, *L'Obomsawin*, Sudbury, Prise de parole, 1987, 160 p.

POLIQUEIN, Daniel, *Nouvelles de la capitale*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1987, 135 p.

POLIQUEIN, Daniel, *Le roman colonial : essai*, Montréal, Boréal, 2000, 255 p.

Autres

SAVIN, Tristan, « La vie trépidante de Frédéric Dard, dit San-Antonio », *L'Express*, 4 juin 2010, consulté le 31 juillet 2014, http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-vie-trepidante-de-frederic-dard-dit-san-antonio_896730.html.

« Daniel Poliquin, Bio-bibliographie » [en ligne], Boréal, consulté le 19 août 2015, <http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/auteurs/daniel-poliquin-1204.html>.

Annexes

Note sur l'établissement du texte

Le fonds Daniel-Poliquin, déposé au Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'université d'Ottawa (n° P211), contient 2,65 mètres linéaires de documents textuels, dont l'ensemble des manuscrits de l'écrivain rédigés entre 1979 à 1996 (romans, nouvelles, traductions, mémoire de maîtrise et thèse de doctorat) ainsi que sa correspondance. Le fonds comprend aussi des documents sonores, des manuscrits sous forme électronique et une vidéocassette.

Les archives qui nous intéressent sont celles du premier et du troisième versement. Le premier versement comprend toutes les versions du manuscrit de *Temps pascal*, de la première ébauche au manuscrit dactylographié destiné à l'éditeur (boîte 1, chemises 1 à 4), ainsi que la correspondance de l'auteur avec des éditeurs et des critiques (boîte 1, chemise 5). Le manuscrit de la première ébauche contient aussi un carnet de bord où l'auteur note les progrès de son projet de création ainsi que des réflexions diverses de nature littéraire (boîte 1, chemise 1). Le troisième versement comprend quelques pages du carnet de bord de l'auteur (boîte 1, chemise 4) ainsi que la suite de la correspondance de l'auteur (boîte 1, chemise 1).

L'annexe 1 est constituée de l'ensemble des pages du carnet de bord. Nous avons rétabli l'ordre des entrées du carnet selon les dates indiquées. Mis à part un ou deux passages retranchés (signalés dans le texte par le signe conventionnel [...]), ce journal d'écriture est publié intégralement. Nous avons choisi de ne pas reproduire les ratures – au départ assez peu nombreuses et peu significatives –, sauf dans les cas où les changements apportaient quelque chose à l'interprétation du texte. Enfin, nous avons choisi de présenter les entrées les unes à la suite des autres sans indiquer les sauts de page.

L'annexe 2 est une sélection de lettres envoyées par Poliquin à des éditeurs et des critiques au moment de la publication de son premier roman. Nous avons choisi les lettres les plus pertinentes pour la présente analyse et laissé de côté celles qui traitent des projets d'écriture qui suivent *Temps pascal*. Les lettres envoyées à l'écrivain, de même que celles concernant « Roman-photo », *Les Nouvelles de la capitale* et *L'Obomsawin* ont été citées dans le texte, lorsque nécessaire. Lors de l'édition des lettres, les éléments qui n'apportent rien à la lecture (par exemple : les adresses et les numéros de téléphone) ont été omis. Les lettres sont aussi placées en ordre chronologique afin de mieux saisir la suite des événements.

Enfin, puisque ces documents n'étaient pas destinés à la publication, nous avons cru bon de corriger les quelques erreurs orthographiques et typographiques qui s'y trouvaient.

Annexe 1 : carnet de bord

P211-1/1/1 : Temps pascal, roman ontariois par Daniel Poliquin : Premier manuscrit à la main dans lequel sont intercalées les pages d'un carnet de bord relatant les progrès de projet de création de l'auteur. 1979-1981. 135 pages.

1980-01-19

C'est étrange. Non, ce n'est peut-être pas si étrange. J'ai tout juste le goût d'écrire sans lequel il n'est pas de vraie littérature. Devenir un écrivain canadien-français; je ne suis pas le premier qui en rêve. Ne parlons plus de mérite, de nobles tentatives, de bel effort : ce sont là des épitaphes prématurées bonnes pour les encyclopédies littéraires et les ratés. Moi, j'écrirai un roman de qualité, que j'aimerai, qui sera publié, connu et vendu. Quant aux petits commentaires doucereux et encourageants, les petites tapes sur l'épaule, je les tiens pour déjà dépassés, donc exclus. Il faut m'y mettre.

1980-06-10

L'ennui, quand on commence à écrire, c'est qu'on voudrait avoir terminé. On s'imagine tapant les dernières lignes, calmement, le doigt sûr, la cigarette aux lèvres. Le téléphone sonne : c'est l'éditeur, ça marche, ce sera publié en août. Il y aura peut-être un beau prix au bout. Ça fera vendre. C'est peut-être vrai tout cela. Il n'y a qu'à continuer. On verra bien.

J'ai dit à Marc que j'étais rendu à la page 34. J'ai menti. Ça ne fait rien. L'important, c'est que ça tourne. Au fond, je ne suis pas bien différent des Proust, Flaubert, Fitzgerald qui s'angoissaient devant leur page blanche. Le doute, la stérilité qui menace! fidèles compagnons de l'âme qui crée.

1980-06-11

Pour la première fois depuis des mois, j'ai le temps d'écrire. Depuis des mois, janvier ou décembre, peut-être avant, je songeais à ces instants libres où j'aurais le temps de me mettre à l'œuvre. Nous y sommes. C'est le moment.

J'ai essayé hier. Peine perdue. C'était déjà écrit. Il n'y aura qu'à travailler ce que j'ai déjà fait sur *L'apparition*. Je peux continuer avec le reste.

Décidément, c'est presque une habitude. Deux jours, et j'ai écrit deux fois. Vraiment prolifique!

1980-06-12

Je continue.

1980-06-15

Je n'ai pas arrêté.

1980-06-18

Ça continue. Est-ce possible? Je m'aperçois que le roman sort bien comme s'il était écrit et que je n'aurais qu'à appuyer sur la plume pour le faire sortir. Merveilleuse et rassurante illusion.

Avec tout ça, parce que je me sens bien ces jours-ci, gloire d'écrivain inconnu et perle rose de Marie la Riche, je lis mon cher Proust. Samedi ou dimanche, j'aurai terminé la *Recherche*. J'aurai ensuite le bonheur de lire quelques critiques. Comme qui dirait, ça va!

1980-07-05

Enfin seul. La sainte paix. Un peu de temps pour rattraper le temps perdu. Seul sur mon lac : loin de tout et de tous. Un peu de temps pour écrire. Le délice.

1980-07-08

Écrire. Seul. Le plaisir.

1980-07-17

Écrire encore. Toujours. Sentir qu'on approche du but. C'est soulageant, rassurant. (Je parle comme un message publicitaire à la télé.) Ça ne fait rien.

Pour le moment, je ne suis pas fixé. Je sais que mon texte pousse bien : mes personnages grandissent sans moi, ils se développent à chaque fois. Sans artifices. On reverra bien à la relecture.

1980-07-24

Autre page passionnante du journal de l'écrivain qui écrit.

Lu quelques pages de M. Lartéguy¹. Tout ce qu'on ferait pas pour apprendre l'espagnol, ou mieux, avoir l'air de l'apprendre. Enfin... Pas mauvais le style : ça glisse bien, c'est du huilé hors main. On ne sent même pas les clichés : « Philippe courut ouvrir la porte. », les têtes belles, ironiques et cruelles; les combattantes à la retraite, la France des ancien-héros-devenus-rentiers. – Ça doit se vendre. – Mais c'est du figé. Bon pour apprendre l'espagnol.

J'ai eu une pensée brillante : il faut réinventer l'art, réinventer un langage. Brillant, non? Kafka dans sa compagnie d'assurances n'aurait pas trouvé mieux. Non, décidément, tout ça n'arrive pas avec ce bon Béro² *made in France*.

Bon, assez écrit. Au travail... Au travail.

Madame Conviction, cette enjôleuse de bars, m'aurait-elle laissé tomber? Je me débrouillerai. De toute façon, pour reprendre le mot de M. Mallarmé, qui savait écrire, lui, on ne fait pas de livres avec des convictions, mais avec des mots. Et de l'encre.

1980-07-27

Je travaille.

1980-07-31

Des hésitations? Mais pourquoi? Tout va bien, la matière est là, il n'y a qu'à faire suivre. Confiance, ... le mois achève, l'objectif est presque atteint. Confiance...

1980-08-20

Écrit à l'U. Carleton ce soir. Foutue bibliothèque encore fermée. « À l'œuvre et à l'épreuve », comme disait cette pauvre Laure Conan.

Cette idée d'un conte kafkaïen m'est venue il y a longtemps. Elle a fait son chemin. Nous voici au terme de la route. Allez, petit conte, montre-toi. (C'est bête, mais c'est drôle). Là-dessus :

¹ Jean Lartéguy (1920-2011), écrivain, auteur entre autres du roman *Les centurions* (1960).

² Béro : nom diminutif du personnage des romans policiers San-Antonio, Alexandre-Benoît Bérurier.

1980-08-21

C'est le retour de l'écrivain besogneux.

1980-09-18

À peine croyable : j'ai dépassé le cap des cent pages, qui plus est, j'ai suivi mon plan jusqu'au bout, ou presque. Il reste quelques pages à composer. Dans le fond j'y ai cru tout le temps et je suis content : je n'ai pas lâché prise. Et je crois bien que le fait d'en avoir parlé à Louise m'a donné une impulsion nouvelle. J'y crois de plus en plus.

Hier, en revoyant mes pages de l'été, la foi m'est revenue. Une foi tranquille et sûre qui me dit qu'un jour j'aurai devant moi un morceau de littérature bien fait comme j'en ai toujours voulu. Un texte bien troussé qui se suit, dont la valeur esthétique sera indéniable. Bref, le roman franco-ontarien de Daniel-Poliquin. Il approche.

1980-10-05

Ouais, ben ça fait longtemps qu'on a rien fait. C'est pas grave, c'est bientôt fini. Bonne idée, le dictaphone. Avec ça, ça va aller aux toasts! Rendu que je parle comme le pauvre Victor, ci-devant marchand de céréales, Beauchemin Race Inc. – Pauvre Lévy-Beaulieu, ils l'ont eu lui aussi. Dans le fond, il a peut-être jamais demandé mieux. Être connu, avoir de l'argent, la gloire à deux piastres. Il peut dire maintenant qu'il a « percé ». Que c'est bien! Il en a de la chance. Avec tout ça, pas un seul texte de qualité à son actif : rien. Juste deux ou trois « œuvres » (ce sont toutes des « œuvres » de nos jours, même la mienne) faciles dans le genre paupériste-porno, prolétarien-~~éduqué~~-avantlu-cochon. On dira un jour qu'il représentait X courant de la littérature québécoise, que c'était un homme quelque chose. Et Victor-Lévy se dira qu'après-tout ce n'est pas si mal, qu'il aurait pu être rien, comme les autres. Et il aura raison, le pauvre, enfin, dans ce temps-là il aura des sous et deux ou trois prix à son crédit, de quoi lui faire avoir deux ou trois petites fioles et une bonne job au cœur d'une commission culturelle ou cul quelconque. Itinéraire commun. – Avec ça, personne ne pourra dire que le Québec malmène ses littérateurs. Le monde sera heureux, il continuera de tourner bien rond content content.

Mais, dans le fin fond, qui échappe à ce destin confortable? Ceux qui n'écrivent pas, bien sûr, mais qu'advient-il de ceux qui écrivent et qui n'ont pas de malaise affectif et de besoins financiers à la VLB? Nous le verrons quand tu auras écrit et publié, grand prétentiard. Et pas n'importe quoi, s'il-te-plaît! Un texte de qualité comme disait le critique de tout à l'heure. Et plus vite que ça, parce que ça risque fâcheusement de faire document d'époque.

Reprenons.

Merci, plan. Maintenant, journal, petit journal, dis-moi qui de Viau ou moi est le plus bête. Ce grand flanc maigre qui écrit minablement, sans bruit, sa thèse de doctorat sans thèse, et qui sera un jour docteur sans talent, et qui aimerait bien avoir des biens comme toi. Ou alors moi, homme stupidement marié-père-de-famille-bonne-situation-plein-d'avenir qui écrit minablement roman qui n'est pas publié et qui voudrait bien être docteur comme Viau un jour. Ça va, journal, fatigue-toi pas. J'ai compris. Mais, attention, on ne sait jamais, peut-être, un jour, Viau et moi... Oui, mais, pour ça, faut travailler.

Bon, maintenant, on sait où ce qu'on s'en va. On y ira, c'est sûr, parole de menteur franco-ontarien.

1980-10-08

Ai revu hier l'œuvre télévisée « Race du monde³ » : Victor-Lévy Beaulieu vend toujours des céréales. Ça a l'air à se vendre. Pauvre Victor qui doit donc s'haïr des fois, sauf quand il touche son chèque de Radio-Canada bien sûr. Ces jours-là, il doit se dire que c'est pas si mal après tout, que ça éduque le public et que sa cochonnerie est tout de même meilleure que ce qu'on voit à la télé américaine et à Télé-Métropole, hell de hell⁴! – Encaisse ton chèque, Victor. C'est ça. T'en fais pas, le grand mensonge didactique dans une main, et dans l'autre le « au moins, c'est québécois », on savait qu'il viendrait : ils sont dans toutes les banques. Mange tes céréales mon VLB, j'espère que ta famille en mange aussi. Salutations. J'ai à écrire.

1980-10-24

Le temps passe vite, c'est affolant. Octobre est presque fini et je n'ai presque rien. C'est pas grave, y a qu'à en mettre un peu. Quelques pages, une quinzaine, ça suffira pour le mois. Une autre quinzaine en novembre, ça sera assez.

Très content de ma décision de ne pas faire d'argent. Je veux finir ce que j'ai commencé. Pas de faux-fuyant, j'en veux plus, pas de serginage; je laisse ça à Sergine, la vieille fille. Non, après l'exposé je finis le manuscrit, je loue le dictaphone, je dicte en décembre, c'est tapé d'ici janvier. Février et mars, révision, addition de quelques passages peut-être. Dactylographie en avril, révision finale en mai. Chasse à l'éditeur l'été. Automne :

³ *Race de monde* : téléroman de Victor-Lévy Beaulieu présenté à la télévision de Radio-Canada de 1978 à 1981.

⁴ « Hell de hell » : patois de l'un des personnages de *Race de monde*, l'Oncle Phil, interprété par le comédien Robert Rivard.

publication de Temps pascal, roman franco-ontarien de Daniel-Poliquin. Dans un an. Dieu que je suis content!

Mais pour ça... Je sais, je sais, faut travailler. Mais je ne pense qu'à ça, justement! ... Farceur.

1980-11-11

Pachtounes, Tadjiks, Mazares, Nourristanis. Noms à retenir. Ça servira à quelque chose. Se battre pour la liberté d'être soi-même. Miramshah, moudjahidine, galettes de pain sans levain et thé sucré. Afghans, Apaches, Cheyennes... Pampas, Patagons, tous morts. Vingt ans pour massacrer Patagons.

Organisation de la résistance afghane
Amis de l'Afghanistan
B. P. 295, 75 866 PARIS cédez 18.
Adiel
Fédération des mouvements de résistance de l'intérieur

On reprend le collier. Doucement, pas trop vite, avec un peu moins d'énergie que ce matin. Beaucoup lu sur l'Afghanistan. Beaucoup pensé au roman franco-ontarien de Daniel-Poliquin, écrivain. – Je crois que la petite Béatrice m'a un peu perturbé. J'aime bien le « per ». Charmante, et du talent; jouerais volontiers les grands méchants loups, mûr et initiateur adroit. Cochon, cochon! Oui, journal de mes deux, grand ami, Louise. Et lui. Et les autres. Tranquille, ça viendra bien un jour. En attendant, il y a l'italien, la maîtrise en littérature comparée, Maison d'Amitié (pouah! mais la cause est bonne, oui, je sais!), et mon roman auquel je crois toujours, de plus en plus. Et quand j'y pense, à mon roman, je me sens toujours plus heureux. Encore une quarantaine de pages et l'opération Peaufine va commencer. J'ai hâte. Je suis content. (Tous mes baisers à Béatrice quand même!).

{Tiens, on dirait une écriture d'écrivain. (hi, hi, hi...)}

[sans date]

Je repense souvent à cet écrivain dont parlait le savant M. Faas, ce créateur qui voulait déjouer les contraintes matérielles de l'écriture et contourner les traditionnelles pages 8,5 x 11 lesquelles, disait-il, imposaient un certain carcan schématique à l'inspiration. Partant de cette hypothèse, laquelle est plausible quoique difficilement vérifiable, on pourrait disserter longuement sur le rôle du sempiternel feuillet sur la pensée française (qu'on veut toujours claire et nette).

Moi, j'avoue que la page m'intimide. Le stylo aussi : j'écris mieux, mes idées s'ordonnent plus clairement, avec un stylo feutre bleu qu'avec la pointe à bille, par exemple. De même, je travaille mieux avec un bon bloc ligné sous moi que sur feuilles séparées. Et pour en revenir à la page, il me la faut bien nette. J'avoue, toutefois, qu'elle exerce effectivement un effet sur le flux de ma pensée. Exemples : il faut que ma page ait l'air complète, qu'elle ait l'air « travaillée », etc.

Non, ces considérations n'ont rien de platement bourgeois ou pointilliste. Ce sont des éléments qui comptent, tout comme l'éclairage, la sécurité matérielle, l'aiguillon inspireur et tout. C'est normal. D'ailleurs, le monsieur dont parlait M. Faas, avec sa machine à écrire et son rouleau de papier de toilette, n'a pas refait l'Énéide, que je sache. Mais il se sentait sans doute bien et libre pendant qu'il écrivait, et c'est bien fait pour lui. Moi, je me sens tranquille devant une page. Je m'arrêterai, la page est finie. Moi aussi, j'ai fini. À plus tard, les choses sérieuses. [...]

Quelques pages de Céline : ton populiste-hargneux d'un vrai mangeur de merde (bouffe-la-merde en France) que VLB et tant d'autres veulent imiter. Chez Céline, c'est amusant et authentique. Chez Aragon aussi : Chez San Antonio, c'est encore plus génial et tellement moins [illisible], parfaitement madame! Tralala... Mais chez les tant-d'autres, ça ne vaut pas le trou-du-cul tout dégoulinant de caca de ces foutus écrivillons éjaculateurs d'encre!

Pas mal. Et si on se ressaisissait. Je veux bien, monsieur l'écrivain.

[sans date]

Enfin, un peu de calme. J'aime ce petit embryon d'écriture. C'est à moi, ça vit, ça grandit, ce sera.

1981-01-11

Une honte, vous dis-je. Novembre, rien, décembre, rien non plus, et janvier qui s'annonçait mal. On reprend le collier. Entre-temps les idées d'écriture ont roulé bon train, toujours autour du même projet. Rien n'a changé, on dirait. La même idée, toujours et sans cesse. Il s'intitulera : Temps pascal avec les mots « roman ~~franco-~~ontarois » en sous-titre. La dédicace, autre objet de réflexion ardue et zigzagante : Québec, mère-patrie. Beaucoup de mère et de foi là-dedans. Je n'y peux rien, c'était là avant que j'arrive.

Rien en décembre. Pour un peu j'aurais honte. Surtout honte de n'avoir rien dit sur Lennon le grand. Lennon, c'est triste, c'est aussi un peu comme un signal d'alarme⁵. Il faut créer tout de suite, la mort vient tellement vite. Alors je m'y remets, avec une pensée pour le grand John.

Autre fait intéressant et stimulant : la polémique autour de la littérature québécois dans l'Express⁶. Observations juste de Jacques Godbout et d'Yves Berger. Le VLB⁷ n'a pas changé. Pauvre VLB. Il a la verve ordurière et revancharde des cousins pauvres qui n'ont pas réussi en ville et qui auraient mieux fait de rester chez eux. C'est un genre, bon pour les anthologies respectueuses. VLB a peut-être eu un peu de talent. Mais son succès, sans rire, c'est la conscience coupable de la bourgeoisie québécoise. Sans elle il n'était rien. C'est elle qui lui a donné signe de voix parce qu'elle avait peur de lui et de ses épîtres hargneuses, peur de se faire taxer d'élitisme-bourgeois-fasciste-réactionnaire-gaga, parce que VLB il a l'injure facile, on le sait. C'est son trade-mark.

J'ai comme du mal à me dégeler les doigts. Mes phrases s'en ressentent : saccadées, trop brèves, sèches et comme vides. Je suis rouillé, probablement. J'ai peut-être un peu besoin de mon cher San-Antonio. Lui, on sait qu'il trouve bien le mot qu'il faut. C'est un maître, San-A.

Parlons d'autre chose. De moi, pour faire changement. Côté italien, je suis content de moi. Je n'ai aucun mérite, c'est tellement facile. Ça ne fait rien, faut quand même le faire. Lire Silone⁸ en italien, c'est pas donné à tout le monde. En tout cas, pas à VLB, pour qui j'aurai peut-être un jour un peu d'estime.

Bon, fini.

Il reste un chapitre sur l'épilogue, un sur la Grande Récupération, un sur le camp à Médéric. Et tout le reste qu'il faut reprendre. Et (un autre!) tout terminer d'ici mai.

Travail.

1981-01-20

Alors l'écrivain reprit son stylo feutre et écrivit.

⁵ Le mois précédent, John Lennon avait été assassiné à New York (8 décembre 1980).

⁶ Poliquin fait référence à un article d'Yves Berger (« Québec : maudit français! », Paris, *L'Express*, 13 au 19 décembre 1980, p. 80-81 et 83) et aux réponses de Victor-Lévy Beaulieu, Léandre Bergeron et Jacques Godbout (« La parole est aux Québécois », Paris, *L'Express*, 20 au 26 décembre 1980, p. 56-57.)

⁷ VLB : initiales de Victor-Lévy Beaulieu.

⁸ Ignazio Silone (1900-1978), romancier et dramaturge italien.

Reagan⁹ est en place. Grand bien nous fasse. Quel misérable ce Carter : nous avoir fait avaler Reagan. C'est le bout de la marde.

Passons.

1981-01-25

4h35. Est-ce que je peux écrire aujourd'hui? Tu peux écrire tous les jours de ta vie. Suis-je superstitieux? Oui. Ça ne fait absolument rien. Ai-je du talent? Oui, si tu veux. Serai-je un jour docteur? Si tu veux. Il faudra travailler. – C'est bien.

février 1981

Postface

L'écrivain ontariois ~~se connaît~~ est mal connu. Il est à l'œuvre dans plusieurs endroits : Ottawa, Hearst, Timmins, Embrun, Windsor, j'en passe. Il manie une langue qui lui échappe dans un monde qui ~~ne sera jamais n'est presque pas~~ est rarement le sien.

Le constat n'est pas tragique. Car, malgré les kilomètres et les années qui le séparent encore d'une ~~littérature~~ écriture géniale et authentique, malgré l'imminence de l'engourdissement, malgré la peur, il écrit. Lentement, lentement, un monde prend forme. Une langue renaît, la sienne.

Être franco-ontarien, comme on nous appelle encore, c'est assumer, ou refuser, une certaine condition historique. Être ontariois comme on nous appelle désormais, c'est accepter, et ne jamais refuser, ~~notre~~ sa francité comme un impératif ontologique : la langue est ~~l'~~ ~~notre~~ l'essence de notre être et de notre spécificité. ~~Comme au Québec.~~

L'écrivain ontariois ~~s'avance dans~~ est un homme d'avenir a conquis le droit à l'avenir. [phrase rayée à l'encre bleue]

Daniel-Poliquin

⁹ Le premier mandat présidentiel de Ronald Reagan débute le 20 janvier 1981.

P211-3/1/4 : Brouillons de romans et pages du journal de Daniel Poliquin, manuscrit, original, s.d., 1982, 1 cm.

1982-12-28

Je reprends mon roman aujourd'hui. Que m'est-il arrivé dernièrement? Quelle stérilité! Évidemment, papa est mort, Jean-Marc Poliquin est mort¹⁰, l'homme de ma vie est mort, mort, mort. Et puis, il y avait l'université, les cours, les dissertations et le reste. Et puis il y a eu Madeleine. Madeleine qui m'a guéri de Louise d'une manière radicale. Toujours je me rappellerai le dimanche où je l'ai revue, Louise, et qu'elle me semblait si loin de moi, si privée de tout ornement pour moi, sans fard désormais. Une autre était en moi. Monique n'arrivait pas à effacer Louise. Madeleine, sans s'en douter, y est parvenu.

Daniel Poliquin, romancier, doute toujours. De son français, de ses forces, de son talent. Pourtant ce jeune homme, aujourd'hui si décontracté, doit bien avoir quelque talent d'imagination. Il a en tout cas de la détermination à en revendre. Que veut-il faire? Remplir de belles pages, raconter des histoires qui amusent et fassent réfléchir. Quelque chose comme *Les misérables*, qui exsude une force facile et envoûtante qui éveille le rire et les larmes, muscle zygomatique et glandes lacrymales. Ce n'est pas si compliqué. Je me demande parfois si je ne me laisse pas dominer par mes sujets, si je dois vraiment les exorciser pour avancer vers ma « grande œuvre », mon grand roman canadien, ma pièce de théâtre que tout le monde couvrera. Je me le demande. Assez d'interrogations pour aujourd'hui, je poursuis *Les beaux projets* et Madeleine est là à côté, protégé que je suis dans ce havre de confiance et d'affection. Je continue, on verra pour le reste.

1983-01-02

Ça y est. J'ai abandonné *Les beaux projets*, c'est fini, c'était décidément trop plate, trop commun. J'ai dû trouver autre chose. J'ai pensé à un roman qui s'intitulerait *Berlin*. *Berlin*. Il faudra que ce soit un bon roman, avec une belle histoire, avec plein d'histoires, avec une intrigue même. Les commentaires de Michel m'ont beaucoup plu. Il a compris que le *Temps pascal* était structuré, qu'il avait une armature romanesque et un contenu. *Berlin* devra aussi avoir une structure que j'appelle *tissée*, mais pour que ce soit un « vrai » roman, il faudra aussi ce qu'on appelle une « histoire ».

Ai beaucoup songé aux *Misérables* après avoir vu le film avec Madeleine, ma chère Madeleine! Un ancien forçat se réhabilite malgré la société, un inspecteur fou de rigueur le pourchasse, une histoire d'amour sur un fond historique boucle le tout. Donc, de quoi faire rêver, comme le voulait Danielle, et de quoi faire réfléchir, comme le veut Daniel, de quoi

¹⁰ Le père du romancier était décédé le 12 novembre précédent.

intéresser le monde, comme le veut Mario. Il faut de tout pour faire un roman. Je veux être lu avec un égal bonheur par Sarkany, Monique Paremain et Michel Poliquin. Je veux être universellement aimé, quoi. Aimé, lu et compris de tous, voilà la question. Et aussi, écrire un second roman.

Ce sont là des considérations bien banales et pauvrement dites pour qui veut devenir un grand écrivain! Il est difficile de devenir un « grand écrivain » sans être soi-même grand littéraire. D'autres y sont arrivés, j'arriverai à quelque chose moi aussi. Je le veux, je le veux, je le veux! L'Académie française, la consécration internationale, le Prix Nobel, tout à moi! C'est à cela que rêvent tous ceux de ma confrérie, il paraît que c'est normal. Je m'en moque, j'y arriverai quand même. Je me sens animé d'une conviction sereine et tranquille, sans une once d'angoisse.

Mon prochain roman sera donc international, classique et lisible de tous. C'est mon but.

Et puis, il y a Madeleine. Elle a mentionné aujourd'hui l'histoire du Turc qui détestait coucher seul. Elle m'a un peu ébranlé, je l'avoue, moi qui me croyais revenu de tout. Je m'aperçois que, malgré d'étonnants progrès, je reste encore l'âme blessée du jaloux rétrospectif. Plus vraiment comme avant, beaucoup mieux, mais ça m'inquiète. Je ne veux pas revenir en arrière et Madeleine est si rare, si précieuse. Dans quelques mois, je saurai si je l'aime. Et si je l'aime, je l'épouserai ~~peut-être~~ sans doute.

Bon, ce n'est pas tout ça, je commence *Berlin* à l'instant.

Que me faut-il? Une histoire bien racontée qui se passe à Berlin. Soit. C'est tout? Non. Alors quoi d'autre? Je ne sais pas. Il faut essayer alors. Comment? Essaie, nom de Dieu! Oui, je vais essayer, je promets. Une histoire d'amour, ça plaît toujours, va voir de ce côté, il paraît que ça marche encore. Ajoute aussi quelques moments dramatiques de la vie berlinoise, ça plaira à Mario. Mais soit bref et bon conteur, autrement tu perdras tout de suite ton oncle Bernard, Monique Paremain et ton frère Michel. De l'Amour, de l'Histoire, de belles phrases pleines et tu réussiras, je te le promets. Mais attention, rappelle-toi toujours que tu dois plaire à Sarkany, Mogroodge, Michel, Monique Paremain, Madeleine Renaud, ta mère, tout le monde et son frère quoi. Pas facile. Ça non. Mais essaie quand même. Ça va, je m'y mets.

1983-01-08

Écrire. Encore? Mon petit Poliquin, ce n'est pas bien sérieux tout ça. Que veux-tu au juste? Gagner le prix Esso, avoir un second roman à ton actif pour polir ta biographique, comme disait Malraux? Bravo. Tes nobles sentiments t'honorent. Décidément, tu es comme

tous les autres. Tu veux plaire, être lu, aimé, comme les chanteurs populaires, c'est tout. Et qu'écriras-tu? De la merde lisible comme Jasmin¹¹ et les autres Québécois? Encore bravo.

Fais attention, mon petit Poliquin. Tu n'iras pas loin à ce train-là. Ces jours-ci, tu couches avec Madeleine, c'est à peu près la seule chose que tu fais de bon. Tu travailles légèrement, tu n'écris guère, tu penses trop, tu prends le train, tu ne vois plus tes fils, tu mens à Monique, tu prends un coup et pas plus. Bien sûr, tu continues le néerlandais sans peine et tu lis. Il y a les cours qui te feront travailler un peu et il y aura peut-être la Banque qui te grouillera. En attendant, ta carrière de grand écrivain ne va pas loin. On ne te félicite pas, paresseux incorrigible que tu es. Et je t'ai entendu tout à l'heure quand tu as songé à quitter la littérature, mauvais fils. Dans le fond, tu ne mérites peut-être que ça. Quitter la littérature, faire l'amour à Madeleine, manger des ris de veau, boire, boire boire, gagner des sous, faire ta petite vie de fonctionnaire. Peut-être que tu ne veux guère plus. Décidément, tu ne veux plus grand-chose. Où sont tes rêves, mon Poliquin. Travaille un peu, ça te fera du bien. – C'est bon, je continue.

Avant de t'y mettre, fais donc une petite prière à ton cher papa. Ça t'aidera, petit velléitaire superstitieux et paresseux. Là, comme ça.

¹¹ Né en 1930, Claude Jasmin est l'auteur de plusieurs romans, dont *Ethel et le terroriste* (1964) et *Pleure pas, Germaine* (1965).

Annexe 2 : correspondance

Le 11 septembre 1982

Les Éditions Pierre Tisseyre

À l'attention de Monsieur François Tisseyre, vice-président

Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre en date du 19 août dernier et vous en remercie.

La décision du comité de lecture de retenir mon roman en finale du prix Esso me flatte, aussi je désire collaborer avec vous dans toute la mesure du possible.

Permettez-moi d'abord de répondre aux suggestions que vous me faites :

1. *Le sous-titre*. Il n'y a pas de « roman ontariois ». Du moins, pas encore. De là mon sous-titre. Outre le mobile esthétique – mes deux autres romans en préparation en portent un aussi –, il faut y voir un mobile polémique. On assiste à l'heure actuelle en Ontario français à l'émergence d'une communauté française qui vit et crée avec force : ce sont les Ontariens, ces Québécois de jadis, égarés de Windsor à Hearst au gré des lois de l'offre et de la demande, qui, las de l'épithète peu euphonique de « franco-ontarien », ont adopté ce néologisme pour consacrer leur authenticité et se rapprocher de leur métropole culturelle.

« Roman ontariois » annonce donc une réalité corrigée et un nouvel espace littéraire. C'est aussi une expression de solidarité envers les autres créateurs de chez moi. Toutefois, souplesse oblige, je comprends que le sous-titre puisse éveiller une certaine méfiance dans le circuit institutionnel de la littérature québécoise. Je m'imagine peut-être des choses mais, pour moi, c'est un peu une arme à double tranchant : d'une part, une telle appellation peut susciter un rejet massif de la part de certains Québécois, nombrilistes forcenés, qui ne voient point de salut au-delà de Hull ou de Gaspé; d'autre part, publier un « roman ontariois » est un geste courageux qui peut frapper l'imagination publique (ce qui n'est pas mauvais pour les ventes) et encourager tous les écrivains de l'Hors-Québec. Comme vous voyez, je suis sensible à toutes ces considérations.

J'ajouterai que, si j'ai soumis mon roman au prix Esso, c'est un peu grâce à Antonine Maillet – que j'admire – qui a déjà présidé le jury. Madame Maillet n'a jamais fait

mystère de ses encouragements à la littérature ontarioise. Je croyais donc trouver dans votre maison des gens attentifs et ouverts. Vous m'avez donné raison.

Une dernière observation : le novice que je suis connaît bien peu les impératifs du marketing littéraire. Mon sous-titre peut gêner pour des raisons que je ne connais pas. Je n'hésiterai pas à l'éliminer si vous dites que c'est la bonne chose à faire. J'attends vos conseils. L'important, pour le moment, est de laisser toutes les portes ouvertes.

2. *Le prologue.* Au temps où j'étais germaniste – je suis titulaire d'une maîtrise d'allemand et j'ai enseigné l'allemand à l'université Carleton pendant quatre ans avant de me convertir à la traduction pour cause de famine –, j'ai écrit une thèse sur Kafka.

Le prologue est, si vous voulez, un hommage à Franz Kafka qui, je le rappelle, a écrit plusieurs nouvelles animalières. À la manière kafkaïenne, le prologue est à la fois polémique et allégorique (voir *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*). De plus, il annonce le roman – comme tout prologue – et lui donne le ton ironique qui le sous-tend. C'est mon point de vue mais je peux être mauvais juge – les écrivains sont de piètres critiques quand ils parlent d'eux-mêmes. Il se peut que le prologue ne soit pas à la hauteur ou qu'il soit totalement inefficace. Encore là, j'attends l'avis de professionnels éprouvés de l'édition et je reste souple. On pourrait par exemple le retrancher du roman et le publier en annexe, comme une simple nouvelle. Ou alors le laisser tomber complètement. On verra.

3. *L'épilogue.* J'ai baptisé ce chapitre ainsi parce qu'il y a un prologue. C'est tout. Si le prologue saute, je me rangerai à votre avis. Sur ce point aussi, je vous écouterai.

J'ai fini. Je ne doute pas un instant que vous saurez accorder à mes remarques toute l'attention qu'elles méritent et vous en remercie d'avance.

Vous vouliez également savoir si « Temps pascal, roman ontariois » a un fondement historique. Oui, il y a eu dans le Nord de l'Ontario des Médéric Dutrisac, d'authentiques socialistes de naguère. Mon modèle en l'occurrence est un certain Ben Nevers, ami et organisateur électoral de Thérèse Casgrain et ancien maire de Sturgeon Falls, mort sur sa pépinière près de North Bay il y a environ quinze ans. Il y a eu aussi des grèves à Sudbury, mais j'avoue que la part du roman qui en traite est largement mythifiée. Enfin, Léonard Gouin et Binette étaient des amis, autrefois. Le reste est littérature.

Cela dit, vous trouverez ci-joint le contrat type d'édition dûment lu et approuvé, en trois exemplaires. Je vous sais gré de votre aimable attention et vous prie de recevoir, monsieur, mes salutations cordiales.

Daniel Poliquin

Le jeudi 16 septembre 1982

Université d'Ottawa
Département des lettres françaises

À l'attention de Mme Yolande Grisé, professeur adjoint

Madame,

Le roman « Temps pascal » ayant été retenu en finale du Prix Esso du Cercle du Livre de France, je suis désormais lié par contrat avec les  ditions Pierre Tisseyre.

Bien qu'obligé de reprendre le manuscrit que j'ai déposé à l'Astrolabe, je vous prie de croire que l'enthousiasme avec lequel vous avez reçu mon livre a été pour moi une lumière d'encouragement. L'auteur qui gravit le calvaire de la première édition n'oublie pas un pareil témoignage de confiance. Je remercie les membres du comité de lecture, tout particulièrement vous-même, de l'intérêt que vous avez accordé à ce petit roman [illisible] et vous prie de recevoir, Madame, mes salutations¹.

(Daniel Poliquin)

¹ Une petite partie de l'avant-dernier paragraphe et la majorité du dernier paragraphe sont pratiquement illisibles, l'encre s'étant effacée. Nous avons fait notre possible pour reconstituer le texte original.

Le 20 septembre 1982

Prise de parole

À l'attention de M. Gaston Tremblay, directeur général

Mon cher Gaston,

J'ai deux nouvelles, une bonne et une mauvaise : mon roman, *Temps pascal*, a été retenu en finale du Pris Esso du Cercle du Livre de France. Ça, c'est la bonne. La mauvaise, c'est que je dois retirer mon manuscrit de chez Prise de parole puisque je suis désormais lié par contrat avec les Éditions Pierre Tisseyre.

C'est dommage parce que j'aurais bien aimé travailler avec toi. Mais je me dis que je peux épauler les écrivains ontariens en faisant antichambre ailleurs. La publicité est la publicité.

Quoiqu'il arrive, je compte collaborer avec Prise de parole dans toute la mesure du possible. Le fait que ta maison ait accepté de me recevoir m'a beaucoup encouragé. J'espère seulement que ton comité de sélection n'est pas trop avancé dans sa lecture de *Temps pascal, roman ontarien*. Je te dis au revoir, merci, bonne chance et à bientôt.

(Daniel Poliquin)

Le 20 septembre 1982

Les Éditions Pierre Tisseyre

À l'attention de Madame Jacqueline Payette

Madame,

Faisant suite à notre conversation téléphonique du 17 septembre, veuillez trouver sous ce pli le curriculum vitae et le résumé que vous m'avez demandés.

J'y ai joint, à titre de renseignement, une copie de la communication adressée à Me François Tisseyre.

Je vous sais gré de votre précieux concours et vous prie de recevoir, Madame, mes salutations.

(Daniel Poliquin)

Temps pascal, roman ontariois

Sur les chemins de l'Ontario français, quatre vies : Médéric Dutrisac, vieillard sceptique et militant socialiste du temps jadis; Léonard Gouin, sympathique velléitaire épris de justice et petit employé; Jacinthe et Philippe, artistes.

Devant la grève des mines de Sudbury, Médéric hésite et Jacinthe s'engage. Au beau milieu d'un scandale homosexuel à Ottawa, Léonard, assisté d'un détective louche, part à la recherche de Philippe.

Fable des temps modernes, Temps pascal raconte des hommes et des femmes en butte aux puissances de l'Argent et de la Morale. Le salut est dans l'Art, l'Engagement, la Mort, le Renoncement ou la Fuite. Il faut choisir.

Reconverti à la vie, le vieux Dutrisac apprend le suicide de Jacinthe à Sudbury. À Ottawa, Philippe court toujours, laissant derrière lui un Gouin ébahi.

Désespéré, Médéric se réfugie auprès de Léonard. La grève est passée, le scandale aussi. Reste l'espoir. C'est ainsi que par un matin d'avril froid, rue Laurier à Ottawa, minuscule enclave du pays ontariois, Médéric Dutrisac refait ses forces pendant que Léonard Gouin prie pour la résurrection de l'Homme.

Temps pascal est le premier roman de Daniel-Poliquin.

L'auteur

Germaniste, comparatiste, écrivain et traducteur, Daniel-Poliquin est né à Ottawa en 1953. Études à Ottawa et à Paris, séjours en Allemagne.

Traducteur de profession, il est titulaire d'une maîtrise d'allemand et d'une maîtrise en littérature comparée. Il prépare actuellement un doctorat en lettres canadiennes à l'université d'Ottawa.

Pendant ses études universitaires, Daniel-Poliquin milite dans les mouvements de l'Ontario français. Il se passionne pour les langues et les littératures étrangères sans jamais oublier pour autant ses attaches ontariennes.

Chargé de cours d'allemand à l'université Carleton de 1975 à 1979, il y écrit une thèse sur Franz Kafka qu'il admire. Il lit aussi Cervantès, Flaubert, Proust, Svevo et James. À la même époque, il se met à écrire des nouvelles et des poèmes.

Temps pascal est le premier roman de Daniel-Poliquin.

Le 30 mars 1983

M. Réginald Martel, critique

Monsieur,

J'ai pensé que vous aimeriez connaître la suite de l'affaire *Temps pascal*. La voici.

Primo, votre notule sitôt parue, M. Pierre Tisseyre m'a présenté ses excuses et s'est dit prêt à réimprimer le roman si, après examen, il jugeait le texte par trop mutilé. Secundo, M. Michel Gay, secrétaire général de l'Union des écrivains québécois, a répondu à votre appel en me priant de lui faire tenir une copie de mon contrat d'édition. -- Vous trouverez ci-joint copie de la réponse explicite de M. Gay.

Bref, on s'occupe de moi. Si j'ai espoir de voir le *Temps pascal* réimprimé, c'est grâce à votre intervention salutaire. Je vous suis donc on ne peut plus reconnaissant.

J'ajoute que j'ai suivi vos conseils relativement au service de presse. Ma nouvelle vocation de relationniste, je l'attribue aussi à vos bons offices. Je vous dois une fière chandelle de plus.

Recevez, Monsieur, mes salutations cordiales.

Daniel Poliquin

Le 30 mars 1983

M. Claude Rochon

Monsieur,

J'ai bien reçu votre recension du *Médiateur* et vous en remercie.

À vrai dire, j'ai de quoi me réjouir. Votre texte est élogieux, c'est rare. Passe encore, mais vous avez su dégager d'emblée le thème essentiel du roman, à savoir, les vellétés militantes de mes personnages. C'est rarissime, les recensions étant normalement le siège des lieux communs et des encouragements fades. La vôtre fait exception. Alors je fête.

Le plus beau, c'est que j'ai reçu votre texte le soir même où j'ai vu, de mes yeux, mon médecin russe au théâtre, dans *Oncle Vania*. Imaginez un écrivain rencontrant le même jour un personnage dramatique qu'il aime et un lecteur qui le comprend. Ça n'arrive pas souvent, vous pensez bien.

En attendant l'honneur et le plaisir de faire votre connaissance, je vous prie de recevoir, Monsieur, mes amitiés présomptives.

(Daniel Poliquin)

Le 3 juin 1983

M. Pierre Tisseyre

Monsieur,

Vous trouverez ci-joint le *Temps pascal* dûment revu et corrigé par l'auteur.

Je profite de l'occasion pour faire valoir quelques faits qui, à mon avis, militent en faveur d'une réimpression :

1° Au premier chef, évidemment, le seul fait qu'on a négligé de me faire relire les épreuves, en violation du contrat.

2° Deux éléments capitaux ont été laissés de côté : la dédicace et les astérisques de la page 9 indiquant la fin de la prolepse.

3° Une réimpression permettrait de gommer définitivement les fautes typographiques qui subsistent.

4° N'y aurait-il pas lieu, enfin, de tirer une édition moins coûteuse (je pense au public des écoles ontariotes) et de changer la couverture, que beaucoup trouvent moche?

Je vous remercie de l'aimable attention que vous saurez accorder à mes remarques et vous prie de recevoir, Monsieur, mes salutations cordiales.

(Daniel Poliquin)

Ottawa, le 5 août 1983

Les Éditions Pierre Tisseyre

Monsieur,

Si j'ai mis plus d'un mois à vous répondre, ce dont vous me pardonnerez j'espère, c'est qu'il me fallait un peu de calme et de recul.

Avant d'aborder la question des corrections typographiques, une mise au point : je n'ai pas, comme vous dites, « téléphoné à Réginald Martel pour me plaindre », et je n'ai pas voulu nuire à l'éditeur qui m'a donné ma première chance. J'ai téléphoné à M. Martel pour lui dire que je n'étais nullement responsable de la majorité des fautes qui défiguraient le *Temps pascal* parce qu'on ne m'avait pas permis de relire les épreuves. C'est tout. À l'époque, j'ignorais tout de mes droits à ce chapitre. Si j'avais été au courant du droit strict de l'auteur de corriger les épreuves, c'est auprès de vous que je me serais plaint en premier lieu. J'ignorais de même que sa notule serait si mordante.

Je me reconnais volontiers un autre tort : celui de ne pas avoir fait la distinction, dans ma lettre, entre les corrections d'auteur et corrections typographiques. Ce qui vous a laissé croire que je vous imputais tous les vices d'impression. Je n'ai aucune excuse.

Cependant, je me permets de vous contredire sur trois points. Premièrement, je comprends mal qu'un éditeur trouve acceptable le fait qu'un livre contienne « une faute par vingt pages ». Une telle moyenne n'a rien de flatteur, vous en conviendrez. Là, c'est à mon tour d'être scandalisé. Deuxièmement, je ne comprends pas votre raisonnement au sujet des étoiles devant précéder la phrase « L'autobus filait. » Les étoiles, et l'espace, indiquent nécessairement le changement spatio-temporel dans la narration, sans quoi la lecture du texte s'embrouille. Personnellement, j'en ai plus qu'assez de me faire dire : « Il me semble qu'il manque quelque chose à la page 9. » Encore dernièrement, lors d'une conférence à l'université d'Ottawa, c'est le premier commentaire qui a bondi. Avouez que la faute était de taille et qu'elle nuit à la lecture du *Temps pascal*. Troisièmement, l'absence de la dédicace, qui, je vous l'accorde, ne nuit pas à la compréhension du texte (des millions de livres s'en passent), mais que rien ne justifie.

Une dernière chose : vous remarquerez que mon manuscrit est signé Daniel-Poliquin. À l'époque, je trouvais que le trait d'union faisait assez nom de plume. Eh bien, même le trait d'union a sauté, et je me suis retrouvé Daniel Poliquin comme au civil! Celle-là, elle est forte, vous en conviendrez : peu d'éditeurs se permettent de modifier le nom de

plume de leurs auteurs. Je n'en ai pas parlé avant parce qu'il n'y avait plus rien à faire de toute façon. Cela dit, je ne vous en veux pas; après tout, qu'ai-je besoin d'un trait d'union?

Enfin vous m'objectez chaque fois que le sens du texte n'est pas dénaturé. Peut-être bien. Il reste que *Temps pascal* est maculé pour longtemps et qu'on a manqué au contrat qui nous lie. Cette dernière raison suffit à expliquer pourquoi j'ai tant insisté. C'était mon droit.

Je vois que votre position est ferme et que vous n'en bougerez pas. J'apprends une fois de plus que les exigences légitimes d'un auteur et les impératifs esthétiques ne pèsent pas lourd au regard des nécessités du commerce. Tant pis. De toute façon, toute cette histoire a cessé de m'intéresser, mon second roman me préoccupe davantage. Il me reste à espérer, toutefois, que le *Temps pascal* aura un second tirage et qu'on respectera à l'avenir les règles qui gouvernent les rapports entre l'éditeur et l'auteur. Vos assurances sur ce dernier point ont été très nettes, et je vous en remercie.

Recevez, Monsieur, mes salutations.

Daniel Poliquin

Ottawa, le 5 août 1983

Nos Livres
L'Office des communications sociales
a/s de M. Stéphane Lépine

Monsieur,

Décidément, mon *Temps pascal* a trouvé sans peine le fond du panier de *Nos Livres*².

Une seule chose m'inquiète : c'est que la plupart des critiques de *Nos Livres* sont de vraies critiques, y compris la vôtre. Les textes sont bien troussés, audacieux et durs. Aucun rapport avec les recensions banales du *Devoir* qui sont motivées le plus souvent par le copinage et l'arrivisme. – Ne craignez rien, je ne veux pas vous amadouer; finissez plutôt la lettre.

Je ne crois pas que le *Temps pascal* veuille profiter de la « vogue homosexuelle »; le scandale dont le roman fait état a eu lieu en 1975. La narration n'est pas « décousue » non plus; elle est le fait d'un auteur qui admire les écrivains de la modernité : Svevo et Broch, notamment. À ce propos, vos remarques vitrioliques sur la structure m'étonnent beaucoup; je suppose que vous êtes de ceux qui aiment le bien ficelé, alors lisez Agatha Christie, vous aimerez beaucoup. Mes personnages ne souffrent pas non plus de « pauvreté psychologique »; votre affirmation est pour le moins gratuite.

Quant au « manque de hardiesse » que vous déplorez, il témoigne d'une méconnaissance certaine du contexte culturel ontarien. L'Ontario français vit encore à maints égards à l'heure de Maurice Duplessis. Un Duplessis qui a le sourire aimable et l'attentisme paralytique de Bill Davis. En effet, la langue des écrivains ontariens est encore engourdie et les robes noires nous hantent toujours. Le croiriez-vous : dans certains milieux ici, témoin *Le Droit*, on refuse de parler du *Temps pascal* qu'on trouve trop anticlérical! ... Chose certaine, toutefois, ça débloque enfin. Nous n'en sommes pas pour autant réduits à copier servilement les délires québécois-scatologiques du pauvre V.-L. Beaulieu, encore moins les maximes creuses et onctueuses de mon navrant et arrivé compatriote J.-É. Blais³. Non, mais nous nous en sortirons.

Autre chose : vous insistez beaucoup sur la fadeur des histoires du CLF, ce qui trahit des préjugés bien ancrés chez vous. Le même roman, sorti de chez Boréal Express, vous

² Stéphane Lépine, « Poliquin (Daniel). *Temps pascal* », *Nos livres*, vol. 14, juillet-août 1983, p. 49-50.

³ Né à Sturgeon Falls, en Ontario, le romancier Jean-Éthier Blais (1925-1995) était critique littéraire au journal *Le Devoir*.

aurait sans doute moins irrité, mais vous ne ferez croire à personne que le *Temps pascal* a le moindre lien de parenté avec les fables idiotes de Jean-Raymond Boudou et Josette Labbé. Je n'éprouve aucune honte à faire un bout de chemin avec le CLF même si on n'y trouve guère de vrais conseillers littéraires capables de guider les jeunes auteurs. Côté édition, j'ajoute que j'ai appris pas mal de choses depuis un an, et ce n'est pas fini.

Pour en revenir au *Temps pascal*, ni vous ni moi n'avons tout dit. Alors, à un de ces jours, peut-être. Vous avez l'adresse...

Salutations,

Daniel Poliquin

Le 1^{er} septembre 1983

M. René Dionne

Monsieur,

La présente s'adresse au responsable de la page littéraire du *Droit* et concerne mon premier roman, le *Temps pascal*.

Temps pascal, roman ontariois, est paru chez Tisseyre il y a près d'un an. Hormis deux entrefilets signés Edgard Demers, lesquels ne ressemblaient en rien à une critique sérieuse, *Le Droit* n'a jamais parlé de mon roman. Ni critique ni recension, rien. On sait que le Cahier des arts et lettres est généreux envers les écrivains ontariois : on y publie des pages complètes sur la Montréalaise Madeleine Vaillancourt (dont l'*Ottawa ma chère*⁴ ne vaut pas tripette d'ailleurs) et on ne manque jamais d'y encourager les Jean-Marc Dalpé et Gaston Tremblay. Le soussigné, lui, est tenu dans le plus parfait oubli.

Je sais pertinemment que le père Gay n'aime pas du tout le *Temps pascal*. Mais alors là, pas du tout. Il le trouve anticlérical, dit-il, parce que j'aurais amoché un curé ou deux dans le récit des exploits de Médéric Dutrisac. Le père Gay oublie qu'il y a autre chose dans le *Temps pascal*, mais je lui pardonne volontiers : c'est un ami de la famille et il a soixante-douze ans, passons l'éponge. Toutefois, au vu de la vocation franco-ontarienne du *Droit*, le silence qui entoure le *Temps pascal* prend une curieuse allure de boycott aux vagues relents de soufre. Le père Gay ne m'aime pas, soit, il a ses raisons; je me dis alors qu'un autre critique aurait pu se charger de mon roman. Lequel critique aurait évidemment le droit strict d'en dire beaucoup de mal, mais non d'en taire l'existence : dans le contexte d'une littérature naissante, s'entend.

Il me souvient, non sans quelque ironie amère, que mon propre père a dirigé pendant plus de dix ans la tribune qui me bat froid aujourd'hui, moi, un ancien camelot du *Droit*! Avouez que c'est navrant...

Jusqu'à présent, le *Temps pascal* a été bien reçu ailleurs. Au Québec, même Réginald Martel, le dur, lui a trouvé des qualités; Jean Sarrasin et Gilles Archambault de Radio-Canada l'ont aimé. En Ontario, on en a parlé, parfois avec éloges, dans *Liaison*, *Le Temps* et ... le *Standard Chronicle* de Kingston. M'est avis, donc, que la page littéraire du *Droit* pourrait à tout le moins faire pour le *Temps pascal* ce qu'elle a toujours fait pour mes camarades écrivains de l'Ontario français : dire que j'existe. Vous conviendrez, enfin, qu'il

⁴ *Ottawa ma chère!*, roman de Madeleine Vaillancourt paru en 1982 chez Libre Expression.

n'y a de pire censure que le mutisme concerté. Et qu'on ne me dise pas, je vous prie, qu'il est trop tard pour en parler : il n'est jamais trop tard pour bien faire, disaient les bons pères.

Et si le *Temps pascal* ne passe toujours pas la rampe, je vous saurais gré de m'expliquer les motifs de votre silence. Pour que je puisse me défendre. – S'il vous faut un exemplaire du roman, on me rejoint le jour au XXX-XXXX et le soir au XXX-XXXX; il me fera plaisir de vous en procurer un, il nous en reste beaucoup.

Recevez, Monsieur, mes salutations.

Daniel Poliquin

Le 6 septembre 1983

M. René Dionne

Monsieur,

J'ai bien reçu votre aimable réponse du 4 septembre dernier et vous en remercie.

D'emblée une précision s'impose : je n'ai jamais accusé M. René Dionne de pratiquer la censure au *Droit*. Vos mérites sont connus et vous n'avez jamais fait mystère de votre attachement sincère pour les lettres ontariennes; et le *Droit* n'est pas la *Pravda*. Je m'en veux de vous avoir causé l'impression contraire et vous prie de m'excuser.

Toutefois, mes affirmations concernant le Père Gay restent. Dans son article intitulé « La Religion dans la littérature franco-ontarienne contemporaine⁵ » (Bulletin du C.R.C.C.F. n° 26), il écrit que je prête aux laïcs façon Dutrisac l'initiative de la lutte contre le Règlement XVII. Je me demande où il a bien pu pêcher une pareille idée : le *Temps pascal* ne parle jamais dudit Règlement et il est bien entendu que Dutrisac est un être d'exception et non un modèle. De même, lors d'une conférence à l'Institut canadien-français, à laquelle j'ai assisté, le Père Gay m'a reproché une fois de plus mon prétendu anticléricalisme. – Je n'invente rien quand je dis que le Père Gay m'adresse des griefs qui s'inspirent de la morale catholique, et non d'un jugement littéraire rigoureux. Mais ce n'est qu'un élément du problème. Outre le crédit dont il jouit, le Père Gay a eu le mérite, considérable, de s'intéresser à la « renaissance » (si vous préférez) de la littérature franco-ontarienne. Aussi, quand il dit qu'un roman est mauvais, on l'écoute, voilà l'ennui. C'est bien parce qu'il est tellement écouté qu'on peut parler de « boycott » et de « mutisme concerté ».

Même si la faute incombe au Père Gay au premier chef, j'estime toujours que le directeur de la page littéraire aurait pu s'adresser à un autre que le bon père. À plus forte raison au vu du fait que le Père Gay avait des raisons personnelles de ne pas toucher au roman du fils de l'homme qu'il aimait, et qu'il a été le seul critique à voir dans le *Temps pascal* une charge aux calotins à la Jacques Godbout.

Cela dit, je vous sais gré de vos explications concernant la nouvelle politique du *Droit* en matière de critique littéraire. Je persiste à croire, cependant, que le *Droit* a, envers la littérature ontarioise, une responsabilité particulière que n'ont pas le *Regina Tribune* et la *Dépêche* d'Ahuntsic (qui a parlé du *Temps pascal*!). Il va de soi, enfin, que

⁵ GAY, Paul. « La religion dans la littérature franco-ontarienne contemporaine », *Bulletin du Centre de recherche en civilisation canadienne-française*, 26 (avr. 1983) 2-6.

l'attachement indéfectible de la famille Poliquin au *Droit* ne vous oblige nullement à parler du romancier du même nom, ce qui ne change rien au caractère cocasse de la situation, vous en conviendrez. À ce propos, j'étais loin de me douter que ma modeste carrière au *Droit* me vaudrait un jour autant de compliments. Merci, du fond du cœur. Je dirai à mes propres fils que, s'ils ne sont pas assurés de voir leurs écrits recensés dans le *Droit* un jour, à tout le moins saura-t-on reconnaître leurs états de service comme camelots.

Quant à Madeleine Vaillancourt, qui n'a jamais reçu autant d'attention, j'en suis sûr, elle habite Aylmer et dit elle-même avoir trouvé dans la région un créneau littéraire juteux. Si le cahier des arts lui a consacré une page entière, ce qui est rigoureusement exact, elle le doit à ses talents de relationniste. Je n'ai pas cru un seul instant que vous étiez le maître d'œuvre de son succès au *Droit*.

Pour terminer, je veux vous remercier d'avoir confié mon roman à un critique autorisé. J'espère que les présentes gommeront tout malentendu qui pourrait exister entre nous et vous prie de recevoir, Monsieur, l'assurance de mon respect.

Daniel Poliquin