

« Nos écrivains par nous-mêmes », Liberté 145, février 1983

Flavio Aguiar

Volume 16, numéro 2, août 1983

Regards du Brésil sur la littérature du Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500612ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500612ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Flavio Aguiar (1983). Compte rendu de [« Nos écrivains par nous-mêmes », Liberté 145, février 1983]. *Études littéraires*, 16(2), 291–292.
<https://doi.org/10.7202/500612ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

comptes

rendus

« Nos écrivains par nous-mêmes », *Liberté* 145, février 1983 (Flavio Aguiar).

Nos écrivains par nous-mêmes m'a rappelé quelque chose des soirées de la Ligue Nationale d'Improvisation. Pas seulement à cause de l'habile « Attaque à cinq » à la Gilles Marcotte, mais aussi à cause de ce goût pour la parodie dans la parodie, ou bien la parodie de la parodie de la parodie de la... à perte de vue, ou bien l'anatomie de l'anatomie. Avec autant d'imitation de l'imitation de l'imitation (pas du tout dans le sens de la copie servile, évidemment) cette imitation devient quelque chose d'original et — pourquoi pas — de très québécois.

En vérité cette « durée de l'imitation créative » est un trait de la culture québécoise mais pas du tout une exclusivité. Elle se fait présente avec une insistance particulière dans les cultures d'origine coloniale; et souvent reste la partie plus créative, la « meilleure » — si on peut dire — de la production culturelle des pays où la sensation « centrale » est celle d'être la « périphérie » du monde, de la civilisation.

Parfois cette parodie constante passe inaperçue en tant que telle, puisque dans ces pays, au sud du Rio Grande surtout, la littérature comme institution s'est faite en imitant des modèles « plus civilisés », d'abord la France et par après l'Amérique du Nord (vous me pardonnerez mais de ce point de vue le Québec est, lui aussi, en quelque sorte un peu « au sud du Rio Grande »). De la sorte, l'étude comparée des littératures « périphériques » et « centrales » fait ressortir non seulement telle ou telle influence sur tel ou tel auteur, mais aussi que les gens, de ce côté-ci de l'Atlantique, pratiquaient la littérature pour ressembler à ceux de l'autre côté. Écrire c'était aussi « transformer le pays », le rendre plus civilisé, plus proche du modèle qu'on regardait comme désirable.

Dans ce sens, on a copié pêle-mêle le romantisme, le réalisme, le modernisme, les courtisanes, les drames d'honneur et d'argent, les traditions et les ruptures. Chateaubriand a inventé nos Indiens, Rimbaud notre enfer et Marinetti notre parole en liberté (je fais référence ici à plusieurs exemples de la culture littéraire brésilienne). Mais, heureusement, tout ce processus d'imitation n'a pas aboli le hasard : parfois, en particulier dans les genres satiriques mais aussi dans les genres plus « sérieux », on pourrait non seulement faire la copie mais aussi réfléchir sur la chose et aussi réfléchir sur *le fait* qu'on faisait une copie. Par exemple, José de Alencar a créé, dans la littérature brésilienne, un roman très original, *Luciola*, qui est un texte sur les courtisanes de Rio

mais aussi sur l'imitation de la vie parisienne par les cariocas. Ce dédoublement du sujet a obligé à faire une réflexion — réfléchie dans la forme du roman — sur celui-ci en tant que forme apte à traiter de ce genre de question, ce qui est un des éléments les plus importants et les plus novateurs du texte.

C'est drôle à dire, mais il me semble que la « double imitation » permanente est *notre* façon sinon notre raison d'être, c'est-à-dire notre moyen d'avoir accès au verbe être. De la sorte, la présente anthologie anti-anthologique est profondément ancrée dans la meilleure et la plus profonde tradition québécoise, ce qui encourage à inclure le Québec dans ce que j'ai appelé « le sud du Rio Grande ». Vous vous demandez sans doute où je veux en venir et commencez à perdre patience... mais, chers lecteurs québécois, si vous considérez que ce compte rendu n'a pas vraiment rendu compte de... au moins, c'était bien le fun.

Flavio AGUIAR
Universidade de São Paulo

HARVEY, Robert, **Kamouraska d'Anne Hébert: Une écriture de La Passion**, suivi de « Pour un nouveau Torrent », Montréal, Hurtubise HMH, 1982, 211 p. Coll. « Cahiers du Québec/Littérature »

En s'engageant dans l'« aventure d'une écriture », Robert Harvey essaie d'accéder à l'univers poétique d'Anne Hébert, à partir de deux textes très révélateurs de l'œuvre de l'écrivain : *Kamouraska* et *Le Torrent*. Si l'intérêt du critique se tourne plutôt vers le roman, il accorde une place privilégiée au *Torrent* dans l'ensemble de l'œuvre hébertienne, une fois qu'il a dégagé dans la nouvelle une structure symbolique sous-jacente à d'autres textes de l'auteur.

Dans les deux essais de Harvey, le lecteur reconnaît le même souci de tenir compte du dialogue qui s'établit entre les textes d'Anne Hébert, c'est-à-dire de l'intertextualité qui dévoile des *leitmotive* distribués un peu partout dans le monde hébertien, tels que le domaine du sacré, le thème de la passion et l'isotopie du sacrifice. Malgré la pertinence de cette analyse dans son ensemble, certains détails ont échappé à critique, ce qui lui fait méconnaître des aspects très importants dans les ouvrages choisis.

Étant donné la « prédominance marquée de la narration sur l'histoire » dans *Kamouraska*, Harvey insiste avant tout sur l'analyse du récit. Consacrant la dernière partie de son essai à l'étude du « rituel commémoratif » dans le roman, il y décèle le prestige de l'intemporalité mythique.

L'identification de quatre narrateurs à l'intérieur de *Kamouraska* nous paraît assez surprenante. D'une part, nous ne considérons pas Jérôme Rolland comme une instance narrative au même titre qu'Élisabeth et que le narrateur hétérodiégétique. En tant que narrateur, il n'apparaît que dans l'ouverture du roman dans quelques passages en monologue