

Article

« L'image du roman québécois en France »

Jacqueline Barrois-Gerols

Voix et Images, vol. 9, n° 2, 1984, p. 93-102.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/200441ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

L'image du roman québécois en France

par Jacqueline Barrois-Gerols, Université McGill

N.D.L.R.

On trouvera ici la conclusion d'une thèse de Ph. D. écrite sous la direction de M. Gilles Marcotte et soutenue le 2 juin 1982 à l'Université de Montréal. L'ouvrage paraîtra bientôt dans les Cahiers du Québec / HMM, collection Littérature.

Afin de dégager les traits principaux de l'image du roman québécois en France nous nous sommes efforcée de «mesurer l'intensité de la communication littéraire»¹ qui s'est établie entre les oeuvres et leurs lecteurs. Pour ce faire il nous a fallu tout d'abord déchiffrer les relations entre le «code» de ces derniers et celui du roman québécois.

Ce rapprochement comportait nécessairement une bonne part d'arbitraire puisque nous analysions deux généralités: «le roman québécois» et «le lecteur français» pour en tirer des conclusions d'ordre tout aussi général.

Le terme «roman québécois» constituait déjà une première généralisation quantitative dont la légitimité pouvait paraître d'autant plus contestable que les oeuvres faisant l'objet de cette étude ne représentaient qu'une fraction de la production romanesque du Québec durant la période 1945-75, celle qui avait accès au public français. Le nombre de ces oeuvres est toutefois suffisant pour qu'on puisse dégager, des modalités de leur lecture par ce public, certaines caractéristiques récurrentes et significatives.

La deuxième généralisation, qualitative puisqu'elle porte sur les lignes de force thématiques du roman québécois, est évidemment subjective et réfutable. Cependant, l'interprétation de ce «code» thématique, aussi personnelle et insolite soit-elle, nous a permis des rapprochements avec les

1. Orrechioni, Pierre, «Pour une histoire sociologique de la littérature», dans Escarpit, Robert, *le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, 1960, p. 53.

caractéristiques idéologiques du public français et constituait en définitive le seul terrain de rencontre praticable entre deux généralités. Les conjectures tirées de ces comparaisons contribuent à l'explication hypothétique des réussites et des échecs de certaines oeuvres auprès du lecteur.

De même que nous avons été amené à ces généralisations envers le roman québécois, nous avons dû considérer son public français en tant que groupe socio-culturel; en pleine conscience de l'arbitraire de cette optique. Nous disposions toutefois de deux données pertinentes pour cerner et identifier ce groupe dans le contexte de la lecture en France: *le type d'édition* des romans québécois et *le chiffre de leurs tirages et ventes*.

Publiés en France par des maisons sérieuses, de haute réputation littéraire, les oeuvres des écrivains québécois bénéficiaient d'emblée auprès de la critique et *du public lettré* du prestige intellectuel de leurs éditeurs. Les chiffres des tirages confirment que c'est à ce public éclairé de *forts lecteurs* que ces derniers destinaient les romans qu'ils avaient sélectionnés dans la production romanesque du Québec. Le prix en librairie de ces éditions de production courante ne les rendait du reste accessibles qu'aux lecteurs bien nantis. Or, une analyse de l'abondante documentation disponible sur la lecture en France confirmait le fait que les forts lecteurs étaient à la fois mieux éduqués et plus aisés que le reste de la population, en d'autres termes qu'ils constituaient une élite socio-culturelle. Cette documentation nous permettait également d'esquisser le profil idéologique de cette élite de forts lecteurs et de sa suite de lecteurs moyens, ces derniers intervenant dans certains cas de réussite exceptionnelle.

Les données qualitatives fournies par les études consultées s'accordent à placer le fort lecteur au sommet d'une pyramide hiérarchique, à la fois économique et culturelle. Dans une société «tenaillée par le dualisme»² entre «la Droite» et «la Gauche», le fort lecteur, libéral du bout des lèvres et élitiste par instinct de conservation, embrasse généralement des idéologies bourgeoises et s'attend à en retrouver l'expression littéraire dans ses lectures.

Ce public de lecteurs potentiels a théoriquement de fortes affinités avec les romanciers québécois: le langage, la culture et «les évidences»; affinités suffisantes pour que la littérature québécoise ne puisse pas être considérée comme étrangère en France. Qui plus est, les oeuvres des romanciers québécois vont parvenir à ces lecteurs sous le label de leurs éditeurs reconnus et respectés. Cependant, ainsi que nous l'avons constaté, en raison des divergences d'évolution dans les deux groupes sociaux, le roman québécois, sans être «étranger», demeure «extérieur» au public français, qui va donc l'aborder en fonction de cette extériorité.

2. Peyrefitte, Alain, *le Mal français*, Paris, Plon, 1976, p. 425.

Ayant dû nous borner, par nécessité, à l'analyse des réactions d'une partie privilégiée de ce public, *la critique*, il nous faut tenir compte des divergences qui existent parfois entre les jugements de cette dernière et les préférences du lecteur moyen. Toutefois, compte tenu du caractère élitiste de la critique littéraire, elle n'en est pas moins représentative du public potentiel des romanciers québécois en France. Sur le plan culturel, la critique littéraire française se comporte non seulement en conseillère mais encore en sentinelle. Elle semble s'être donné pour fonction non seulement de défendre l'enceinte culturelle de la société française mais d'y admettre de nouveaux membres en les intégrant au peloton des défenseurs. Ces néophytes, rattachés à la littérature française, vont contribuer à sa survie et à sa vitalité, dans le cadre d'une longue tradition.

Cette acculturation des oeuvres extérieures ne va-t-elle pas sans une certaine «trahison», c'est-à-dire une déformation des intentions de l'auteur, et une interprétation de l'oeuvre elle-même en fonction de valeurs propres au lecteur et à sa communauté culturelle? À notre avis, ce n'est pas exactement le cas du roman québécois et nous allons tenter d'expliquer pourquoi le terme de «trahison», même «créatrice», ne nous paraît pas rendre exactement la complexité des rapports qui se sont établis entre les lecteurs français et les oeuvres québécoises.

Nous avons constaté que c'était par le biais de l'exotisme canadien que la critique avait acclimaté le milieu physique du roman québécois en France, et par l'entremise du mythe de Maria Chapdelaine et des réminiscences historiques que le rapprochement avec le milieu social avait été réalisé. Le lecteur français, retrouvant dans un contexte d'évasion et de dépaysement un contact culturel avec les héros du roman, se trouvait ainsi rassuré sur l'universalité de la «nature humaine». Ce mythe ambigu de la «communauté» humaine, qui pour Barthes alimente l'humanisme français:

Ce mythe fonctionne en deux temps: on affirme d'abord la différence des morphologies humaines, on surenchérit sur l'exotisme, on manifeste les infinies variations de l'espèce, la diversité des peaux, des crânes et des usages, on babelise à plaisir l'image du monde. Puis, de ce pluralisme, on tire magiquement une unité: l'homme naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon; et s'il subsiste encore dans ces actes quelque particularité ethnique, on laisse du moins entendre qu'il y a au fond de chacun d'eux une «nature» identique, que leur diversité n'est pas formelle et ne dément pas l'existence d'une matrice commune.³

Cette «interposition du miroir que nous avons appelé le mythe»⁴ semble avoir pour fonction d'intensifier l'éloignement physique du Canada,

3. Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1957, pp. 173-174.

4. Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, Collection Que sais-je?, 1968, p. 108.

comme si on s'efforçait de le rendre le plus étranger possible. Cet éloignement paradoxal, qui présente un attrait certain pour le public de lecteurs en quête d'évasion, ajoute également à la portée du rapprochement puisque le lecteur est à la fois surpris et ravi de se découvrir des affinités culturelles et sociales avec ces héros plus grands que nature que sont les «Canadiens».

Une fois établi le contact historique et culturel entre le milieu social du roman québécois et celui du lecteur français, la critique va démontrer à ce dernier que ces héros «canadiens», avec lesquels il se sent déjà de si fortes affinités, partagent en réalité ses préoccupations, ses mythes et ses dogmes, en particulier celui de la liberté.

En mettant en évidence «l'engagement» des oeuvres québécoises, et de leurs auteurs, la critique semble atténuer la notion de classe au sein du milieu social, pour faire ressortir une dynamique ethnique vers la libération.

De même que le mythe de *Maria Chapdelaine* évoquait la réussite d'une société rurale aussi utopique qu'admirable, le monolithisme du milieu québécois, tel que le conçoit la critique, prend figure d'exemple tout aussi digne d'admiration. Au sein de cette société en évolution, la critique des années soixante décèle certains symptômes d'un affrontement des générations, similaire à celui qui oppose en France les jeunes aux adultes, mais cette opposition est en quelque sorte «sublimée» et devient une lutte contre les forces de l'obscurantisme et de l'annihilation linguistique. Les jeunes «Canadiens», ceux qui écrivent en particulier, mènent «le bon combat» et constituent, eux aussi, un exemple à suivre et une source d'inspiration pour les lecteurs français.

L'image du roman québécois n'échappe donc pas à l'embrigadement et se trouve parée d'une panoplie mythique destinée à la faire admettre au sein de la communauté intellectuelle et littéraire française et à la faire participer au combat rhétorique en cours. On accueille le romancier «canadien» non seulement en tant qu'héritier d'une même tradition familiale mais surtout en tant que défenseur d'un poste avancé de la Culture française. Il sera d'autant mieux accepté qu'il luttera pour la défense et l'illustration des évidences de la communauté et de *la tradition littéraire française*, en plaçant à leur service toute sa force de caractère et sa vitalité «canadienne».

Dans l'esprit de la critique, le patrimoine linguistique, historique et culturel du Canadien le rend propre à la production d'oeuvres littéraires susceptibles de s'intégrer harmonieusement dans la longue tradition des lettres françaises tout en y insufflant une nouvelle vitalité. Le «Canadien» incarne peut-être aussi la nostalgie de cette vraie liberté, de cette initiative individuelle dont les citoyens d'une société «subtilement inhibitrice»⁵ se sont fait «un jeu intellectuel»⁶ plutôt qu'une réalité sociale mais qu'ils admirent

5. Peyrefitte, Alain, *le Mal français*, Paris, Plon, 1976, p. 393.

6. *Ibid.*, p. 393.

encore profondément chez les autres. Ce «fil rouge» dans la trame française, que Alain Peyrefitte identifie à :

la passion de la liberté, l'individualisme, le refus calvinien, le refus cartésien, le refus janséniste des soldats du pape, le refus gallican d'être soumis à Rome, le refus «libertin» de la morale imposée, le refus «philosophe» de l'autorité de droit divin; les principes de 89, la Révolution française et toutes les révolutions qui s'en réclament; la gauche; le mouvement.⁷

C'est peut-être un peu tout ceci que la critique française entrevoit dans «ce refus de mourir» des Canadiens et qu'elle voudrait récupérer au profit de la littérature française.

Cette entrée en littérature du roman québécois ne peut évidemment se faire qu'aux dépens d'une tradition littéraire purement québécoise. L'intégration de l'oeuvre à la lignée des lettres françaises se pratique sur une base individuelle; de même que l'auteur est accueilli au sein du groupe lettré sur la foi de l'image qu'il présente à ce groupe, son oeuvre ne devient «fait littéraire lettré»⁸ que si ses composantes individuelles se prêtent à l'interprétation «didactique» de la critique, et à l'insertion dans un des courants de la tradition littéraire française.

La critique concentre donc ses louanges sur ces qualités qui constituent l'armature de cette tradition littéraire française, et en tout premier lieu le style. L'importance considérable accordée à la langue et au style par la critique parisienne évoque Paul Valéry qui affirmait: «J'appelle un beau livre celui qui me donne du langage une idée plus noble et plus profonde».⁹ Il semble que ce soit la vitalité de la langue française tout entière qui soit en jeu dans les pages littéraires et les critiques sont prêts à beaucoup pardonner aux écrivains qui contribuent à cette vitalité. Thierry Maulnier résume en quelque sorte les aspirations de ses collègues lorsqu'il constate:

Nous aimons à trouver dans un roman quelques inégalités surprenantes, quelques pages qui s'inscrivent fortement dans notre mémoire et nous permettent d'oublier tout le reste.¹⁰

Dans son traitement du roman québécois, la critique prend particulièrement au sérieux sa mission de mentor littéraire. Elle approuve et réproouve forme et fond selon les règles de cette longue tradition littéraire, c'est-à-dire, en termes sociaux plutôt que culturels, en fonction d'une éthique

7. Peyrefitte, Alain, *le Mal français*, Paris, Plon, 1976, p. 423.

8. Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, Collection Que sais-je?, 1968, p. 75.

9. Valéry, Paul, *Tel Quel I*, Tome II, cité par FAYOLLE, Roger, *la Critique*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 161.

10. Maulnier, Thierry, *Hommes et Mondes*, volume 5, numéro 18, janvier 1948, cité par Trudeau, Miréille, *Bonheur d'occasion et la presse française*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1976, p. 98.

bourgeoise. On établit ainsi une sorte de fiche signalétique de l'oeuvre à l'intention du lecteur. Ce dernier qui, dans l'ensemble, tend à attacher plus d'importance au sujet qu'à la forme, partage cependant bon nombre des préférences et des aversions de la critique et tend à choisir les oeuvres dont le style lui est recommandé par cette dernière si les autres caractéristiques du roman lui agréent.

À aucun moment la critique ne fait intervenir les antécédents québécois de l'oeuvre évaluée. La genèse de la prise de conscience sociale et culturelle est passée sous silence, puisque cette évolution s'est accomplie indépendamment de la France. On insiste sur la nouveauté du phénomène littéraire québécois; on considère les oeuvres individuelles comme des actes de génération spontanée, plutôt que comme le résultat d'un long processus de maturation culturelle. Les rapprochements littéraires se font presque exclusivement avec des auteurs français; les écrivains étrangers, Américains pour la plupart, n'intervenant généralement dans les références que pour illustrer la description du milieu, plutôt que la problématique littéraire proprement dite.

C'est *la langue* qui constitue pour la critique le terrain d'étude privilégié. Par son étrangeté et sa familiarité, elle confirme à la fois l'appartenance et la nouveauté du roman québécois. Indubitablement *française*, cette langue est également *exotique*; elle présente donc le double avantage de permettre l'intégration immédiate de l'oeuvre dans un système purement français et l'intervention d'un élément original et novateur. Tout se passe comme si l'exotisme même de la langue, tout comme l'exotisme du milieu, selon Barthes, contribuait à faire ressortir l'identité sous-jacente du naturel français.

La critique française a généralement porté plus d'attention à la forme des romans québécois qu'à leur fond; c'est ce qui explique sans doute que ses préférences n'aient pas toujours été entérinées par le public des lecteurs qui, nous l'avons constaté, attache plus d'importance au fond de l'oeuvre et subordonne avant tout son choix au sujet du roman. Des principales réussites critiques du roman québécois: *Bonheur d'occasion* en 1947, *les Enfants qui s'aiment* en 1957, *l'Avalée des avalés*, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* en 1966, *Salut Galarneau!* en 1967 et *Kamouraska* en 1970, seuls *les Enfants qui s'aiment* et *Kamouraska* dépassèrent les 200 000 exemplaires de tirage. *L'Avalée des avalés* et *Salut Galarneau!* ne furent pas des succès de librairie. *Bonheur d'occasion* et *Une saison dans la vie d'Emmanuel* bénéficièrent des retombées de deux prix majeurs; les chiffres de vente de *Bonheur d'occasion* étant du reste assez modestes pour un Prix Fémina.

Les Enfants qui s'aiment constitue un cas particulier de «syntonie par-faite» entre un écrivain québécois et un certain public français, qui a retrouvé dans le roman ses thèmes favoris: amour et raffinement bourgeois.

C'est donc Anne Hébert, avec *Kamouraska*, qui l'emporte sur tous les fronts de la réussite, puisqu'elle comble les souhaits de la critique autant que des lecteurs.

Une analyse des échecs commerciaux nous permet également de découvrir certains facteurs généraux, dénominateurs communs de l'indifférence ou de l'hostilité du public à leur égard.

Un titre peu inspirant, souvent évocateur de leur *cadre urbain*, totalement dénué d'exotisme (*Poussière sur la ville*, *le Libraire*); un milieu social défavorisé (*Aaron*, *le Libraire*, *la Jument des Mongols*, *Pierre le magnifique*, *le Temps des jeux*); des héros falots ou veules, généralement incapables de dominer leur destin (*la Corde au cou*, *le Temps des jeux*, *Prochain épisode*). Enfin et surtout, la majorité des romans négligés n'avaient pas été recommandés au lecteur par la critique pour *la qualité de l'écriture*.

L'attention des critiques ne garantit pas la réussite commerciale, mais leur indifférence contribue sans aucun doute à l'abstention d'un public qui n'a pas le temps de dépouiller seul tout le foisonnement romanesque et qui doit se contenter de sélectionner ses lectures parmi les oeuvres portées à son attention. S'il n'achète pas toujours ce qu'on lui recommande, il se dérange rarement pour ce que la critique passe sous silence, surtout si le titre et le sujet de l'oeuvre ne lui disent rien qui vaille. Le cas de *Prochain épisode* illustre assez bien cette responsabilité critique, autant que l'importance de la réputation de l'éditeur. Si le public a boudé Hubert Aquin, c'est en grande partie parce que son oeuvre n'a pas été portée à l'attention des literati susceptibles de l'apprécier, en raison du manque de «sérieux» littéraire de l'image de son éditeur auprès des critiques lettrés, à cette époque.

Considérés dans leur ensemble, les romans québécois qui ont trouvé audience auprès du public français peuvent être divisés en deux groupes relativement distincts: ceux qui ont réussi grâce à leur «francité» (c'est-à-dire à l'absence de repères ethniques) et ceux qui ont été appréciés pour leur canadianisme, on serait même tenté de dire leur «canadianité».

À propos de *Doux-amer*, dont le succès tient surtout à la neutralité de son cadre, physique et culturel, une critique des *Lettres françaises* résume assez bien l'appréciation du public français pour ce genre de familiarité des thèmes et du décor:

(Gabrielle et son amant) sont Canadiens, tous les deux, et il faut qu'à un moment fugitif on nous parle de la proximité de New-York et de l'éloignement de Paris pour que nous l'acceptions. La plupart du temps, elle et lui vivent pour nous sur la rive gauche, mangent dans nos petits bistrots, se promènent tendrement dans les forêt proches.¹¹

11. Lacombe, Lia, «Douceur et amertume de l'amour», *les Lettres françaises*, automne 1960, cité par Vigneault, Robert, *Claire Martin, son oeuvre, les réactions de la critique*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1975, p. 184.

Mais ce n'est pourtant pas ce que la France attend vraiment du roman canadien; la grande expectative est plutôt du côté de l'ethnicité intégrale, même si cette dernière est en fait issue du «mythe canadien». François Nourissier le rappelle aux écrivains du Québec:

Il me semble que les écrivains canadiens-français n'aiment guère qu'on les enferme dans un folklore (non! je ne citerai pas ici le titre qui les exaspère tant...). Et pourtant, à les lire, le meilleur de leur force ne vient-il pas de ce qui, en eux, reste de l'enracinement et du régionalisme? Que ce soit au niveau de la langue, du décor, de ce qui affleure toujours de la sociologie jusque dans un roman — plus ces écrivains sont canadiens, meilleurs ils sont.¹²

C'est pourquoi Anne Hébert comble tous les vœux de la critique. Le prix des Libraires, attribué en 1971, n'ayant fait que renforcer la popularité de *Kamouraska* déjà bien établie en 1970, on peut donc affirmer qu'il s'agit d'une double réussite, critique et commerciale. L'approbation critique portait ici à l'attention des lecteurs une oeuvre qui correspondait justement à leurs préférences: un savant dosage d'escapisme exotique et de qualité littéraire; un «vrai» roman bien construit et bien écrit, dépaysant par son cadre plutôt que par son milieu. Un roman d'amour. Non seulement *Kamouraska* répondait aux aspirations du lecteur français en général, mais il coïncidait en tous points avec le mythe du Canada, c'est-à-dire que la critique y découvrait une ardeur d'écriture et une vigueur d'inspiration répondant à tous ses souhaits et le public s'y replongeait dans la grande aventure canadienne.

Tous les éléments qui constituent le succès de *Kamouraska* se retrouvent dans une certaine mesure dans les autres exemples de réussite relative du roman québécois en France; l'exotisme du cadre ou de la langue étant presque invariablement la clé de ce succès. Doit-on considérer cette approche du public français comme une trahison de l'oeuvre littéraire québécoise?

Il serait utopique de s'attendre à une compréhension totale entre les deux groupes, quelles que soient leurs affinités culturelles, alors qu'il existe tant de «malentendus de groupe à groupe à l'intérieur d'un même pays». ¹³ Et il n'y a effectivement pas de corrélation intime entre les réactions du public québécois et celle du public français; toutefois ce dernier n'a pas véritablement trahi les intentions des romanciers québécois, mais a plutôt recherché la transcendance de leurs oeuvres.

12. Nourissier, François, «Le meilleur est-il l'enracinement ou le régionalisme?», *le Devoir*, 31.10.1967, cité par Vigneault, Robert, *Claire Martin, son oeuvre, les réactions de la critique*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1975, p. 185.

13. Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, Collection Que sais-je?, 1968, p. 103.

Si la critique française, porte-parole du public, interprète les éléments sociologiques du roman québécois en fonction de ses propres mythes, c'est qu'elle les rattache à la signification profonde qu'elle attribue à l'oeuvre. Cette dernière devient, selon Fernand Dumont «autre chose qu'un simple reflet de la société»,¹⁴ et il ajoute:

Il est troublant de constater que certains éléments de l'argumentation des critiques les plus soucieux de la transcendance de l'oeuvre rejoignent spontanément ce qu'on dit par ailleurs du mythe. Il y a là une féconde comparaison à conduire.

Le poème ou le roman ne se situent pas, comme le mythe, avant le temps des hommes. Ils n'en supposent pas moins, à l'exemple du mythe, un jugement propre d'existence. Ils sont au-dessus de la temporalité quotidienne. Comme le mythe encore, ils ne sont pas *vrais* selon l'uniforme vérité de la vie quotidienne: et c'est pour cela que j'y puise, parce qu'ils sont, comme les primitives mythologies, des rêves qui ont pris corps.¹⁵

Ce mythe du «Canada», qui fait la force du roman québécois pour la critique française, devient donc plus qu'un désir de dépaysement ou une facile nostalgie de l'aventure. «Cette terre démesurée, violente»¹⁶ se charge d'une valeur tellurique au sens religieux du mot. Les écrivains québécois doivent donc cristalliser cet imaginaire: «Plus ces écrivains sont canadiens, meilleurs ils sont».¹⁷

Les deux thèmes, déjà relevés par Jean Ethier-Blais, «celui de l'espace et celui de l'identité française en Amérique»,¹⁸ semblent fusionner dans le mythe canadien pour lui donner une dimension cosmique, dimension dont Armand Lanoux constatait la présence dans la poésie québécoise et déploierait l'absence dans le roman en exprimant son opinion, que semblent partager bon nombre de ses collègues: «pour moi, le «cosmique» ce serait le froid, l'hiver rigoureux, la vie, la mort».¹⁹

Il nous semble donc, en dernier ressort, que l'image du roman québécois en France, loin de déformer son objet, en a dégagé la richesse symbolique sur un plan universel. Nous aimerions conclure cette étude à la fois sociologique et littéraire par la mise en garde de Fernand Dumont:

14. Dumont, Fernand, «La sociologie comme critique de la littérature», *Recherches sociographiques*, volume V, numéros 1-2, janvier-août 1964, p. 232.

15. *Ibid.*, p. 233.

16. Tornikian, Jean, *Humanité-Dimanche*, 24 janvier 1971.

17. Nourissier, François, «Le meilleur est-il l'enracinement ou le régionalisme?», *le Devoir*, 31 octobre 1967.

18. Ethier-Blais, Jean, «Le Roman québécois», *le Roman de l'Amérique francophone, le Roman contemporain d'expression française*, Université de Sherbrooke, 1970, p. 161.

19. Lanoux, Armand, cité par Tarrab, Gilbert, «Le «mal québécois» vu par Armand Lanoux», *le Devoir*, 9 novembre 1974.

S'il est possible à l'analyse sociologique de montrer comment la littérature peut en arriver à surplomber nos vies et à les dominer de toute la plénitude de sa signification, elle ne saurait décider d'une sorte de résidu qui y persiste encore: c'est-à-dire ce qui distingue, en dernier ressort, un chef-d'oeuvre d'un roman médiocre, et surtout de ce subtil pouvoir des symboles qui, dans le mythe ancien comme dans l'oeuvre moderne, participe de nos vies et de nos rêves.²⁰

20. Dumont, Fernand, «La Sociologie comme critique de la littérature», *Recherches sociographiques*, volume V, numéros 1-2, janvier-août 1964, p. 238.