

## Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain

André Lamontagne

Volume 20, numéro 1 (58), automne 1994

Saint-Denys Garneau

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201145ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201145ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamontagne, A. (1994). Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain. *Voix et Images*, 20(1), 162–175. <https://doi.org/10.7202/201145ar>

Résumé de l'article

Résumé

De l'après-guerre au tournant des années quatre-vingt, entre le conflit des codes décrit par André Belleau et l'avènement d'une poétique postmoderne, l'intertextualité du roman québécois obéit à de profondes transformations. La présente étude analyse la fonction du mot de l'autre dans deux textes pivots de la production contemporaine: Prochain Épisode de Hubert Aquin, où la quête identitaire passe par un affrontement avec la norme française et les modèles d'autorité que sont Balzac et Simenon, et Maryse de Francine Noël, qui fictionnalise la légitimation de la littérature et du code linguistique québécois. En modifiant le rapport que le roman québécois entretient avec l'intertexte français, ces oeuvres baliseront le passage du modernisme au postmodernisme.

# Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain

André Lamontagne, Université de Colombie-Britannique

---

*De l'après-guerre au tournant des années quatre-vingt, entre le conflit des codes décrit par André Belleau et l'avènement d'une poétique post-moderne, l'intertextualité du roman québécois obéit à de profondes transformations. La présente étude analyse la fonction du mot de l'autre dans deux textes pivots de la production contemporaine: Prochain Épisode de Hubert Aquin, où la quête identitaire passe par un affrontement avec la norme française et les modèles d'autorité que sont Balzac et Simenon, et Maryse de Francine Noël, qui fictionnalise la légitimation de la littérature et du code linguistique québécois. En modifiant le rapport que le roman québécois entretient avec l'intertexte français, ces œuvres baliseront le passage du modernisme au postmodernisme.*

---

Si la critique reconnaît l'intertextualité comme une des données fondamentales du roman québécois, l'histoire de cette pratique et de son évolution reste à faire<sup>1</sup>. Les commentateurs ont en effet jusqu'ici privilégié l'analyse synchronique et les manifestations d'homogénéité par rapport à la saisie diachronique et aux symptômes de mutation : pour André Belleau, le recours à l'intertexte français, dans le roman québécois des années quarante et cinquante, s'expliquait à la lumière du « conflit des codes », alors que l'intertextualité qui traverse la production plus récente est unanimement interprétée en fonction de la poétique postmoderne<sup>2</sup>. Entre ces deux configurations, entre les deux

- 
1. Un récent numéro d'*Études françaises* (vol. XXIX, n° 1, 1993) consacré aux « Bibliothèques imaginaires du roman québécois » constitue, à ma connaissance, la première tentative en ce sens.
  2. Sur cette question de l'intertextualité et du postmodernisme québécois, on consultera : Caroline Bayard, *The New Poetics in Canada and Quebec. From Concretism to Post-Modernism*, Toronto, University of Toronto Press, 1989 ; Patrick Imbert,

thèses qui les postulent, aucune corrélation n'a été suggérée. Et pourtant, la façon dont l'intertexte français informe le roman québécois contemporain éclaire certaines questions qui sont au cœur du discours théorique actuel. Je pense plus particulièrement au statut de certaines œuvres dont la périodisation s'avère difficile (moderne ou postmoderne?) et au caractère distinct du discours romanesque québécois dans le contexte globalisant du postmodernisme, une telle spécificité semblant s'orienter autour de la problématique identitaire<sup>3</sup>.

Lorsqu'au siècle dernier, l'abbé Casgrain élabore les conditions d'être d'une littérature nationale, en réaction à l'autonomisation de la littérature française, la soumission à l'idéologie messianique qui s'ensuit s'accompagne paradoxalement d'une adhésion à la norme esthétique française. André Belleau a bien montré comment ce conflit entre le code socioculturel québécois et le code littéraire français a été reconduit dans les textes postérieurs à la Seconde Guerre mondiale. Dans cette optique, l'intertexte français est appelé à signaler la légitimité littéraire du discours romanesque, mais sans pour autant s'intégrer à une diégèse qui, elle, se replie sur un code national caractérisé par l'inné, l'authenticité et une méfiance à l'égard de la culture<sup>4</sup>.

Bien que son analyse se limite à des auteurs « pré-modernes » (Roger Lemelin, André Langevin, Jean Simard), Belleau constate que cette fonction essentiellement discursive, énonciative de l'intertextualité semble persister dans notre modernité romanesque :

Selon les indications que j'ai relevées — mais il conviendrait d'entreprendre une recherche méthodique — la fonction de la référence littéraire, dans la plupart de nos romans, demeure essentiellement discursive, énonciative,

---

«Parodie et parodie au second degré dans le roman québécois moderne», *Études littéraires*, vol. XIX, n° 1, printemps-été 1986, p. 37-47; Wladimir Kryszinski, *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, La Haye, Mouton, 1981; Laurent Mailhot, «Bibliothèques imaginaires: le livre dans quelques romans québécois», *Études françaises*, vol. XVIII, n° 3, hiver 1983, p. 81-92; Pierre Milot, *La Camera obscura du postmodernisme*, Montréal, l'Hexagone, 1988; *Modernité/postmodernité du roman contemporain du Québec et d'Acadie*, Montréal, UQAM, 1987, Cahiers du Département d'études littéraires, n° 11; Janet Paterson, *Moments post-modernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990; Tangence, n° 39 («La fiction postmoderne»), mars 1993.

3. Voir Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991; Simon Harel, *Le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1990.
4. Voir André Belleau, «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», *Surprendre les voix*, Boréal, 1986, p. 167-174; «Code social et code littéraire dans le roman québécois», *op. cit.*, p. 175-192.

aussi bien chez Jacques Godbout, romancier du discours social, que chez Réjean Ducharme, romancier du discours littéraire, ou Yolande Villemaire, dont *La vie en prose* (1981) a été reçu comme un texte d'avant-garde<sup>5</sup>.

Or, à lire la fiction québécoise des dix ou quinze dernières années, on remarque que les intertextes, en même temps qu'ils ne sont plus majoritairement tributaires du discours littéraire français, deviennent des performants diégétiques: dans les romans de Jacques Poulin ou Monique Larue<sup>6</sup>, pour ne prendre que ces deux exemples, la lecture fait partie du quotidien des personnages et exerce une influence déterminante sur les lignes pragmatiques et actérielles du récit.

Cette diversification récente de l'intertextualité ainsi que la modification de sa fonction ont peu retenu l'attention. Légitimement occupée à inscrire le roman québécois contemporain dans la poétique globale du postmodernisme, la critique s'est plutôt attachée à dégager des universaux de la fonction intertextuelle: subversion des discours dominants, dont l'imaginaire patriarcal, et des métarécits, dont la littérature, autoréférentialité, dévoilement des mécanismes de production et de réception d'une œuvre, etc. L'hypothèse que l'on se propose de vérifier ici est que la modification du rapport entretenu par le roman québécois avec l'intertexte français consacre son passage du modernisme au postmodernisme. Deux romans apparaissent particulièrement marquants dans cette phase évolutive, soit *Prochain Épisode* de Hubert Aquin et *Maryse* de Francine Noël. Plutôt que d'être uniquement régies par le conflit des codes, ces deux œuvres en font l'objet d'une représentation destinée à le transcender, représentation dont on esquissera les grandes lignes.

Il peut sembler paradoxal que dans le roman où se joue l'identité nationale et qui annonce le prochain épisode, la révolution et le pays projeté, l'affrontement avec l'ennemi fédéraliste se déroule en Suisse plutôt qu'au Québec, que ce même ennemi soit un Européen qui symbolise la culture plutôt qu'un Canadien anglais, et que l'écriture progresse en intériorisant l'écho de voix autres. S'il est possible de lire dans cette extra-territorialité et cette intertextualité un aveu d'insécurité culturelle ou un symptôme de ce que Frederic Jameson appelle

5. *Ibid.*, p. 187.

6. L'influence des lectures ou des traces discursives sur le narrateur-écrivain mis en scène par Poulin occupe une place prépondérante dans ses trois derniers romans: *Les Grandes Marées* (1978), *Volkswagen Blues* (1984) et *Le Vieux Chagrin* (1989). Quant au roman de Monique Larue, *Copies conformes*, il est plus qu'un simple pastiche du *Maltese Falcon*: l'œuvre de Dashiell Hammett détermine la conduite de l'héroïne et constitue une des clés de l'énigme policière. Sur ce dernier point, on consultera l'article de Karen Gould, «*Copies conformes*: la réécriture québécoise d'un polar américain», *Études françaises*, vol. XXIX, n° 1, 1993, p. 25-35.

«l'euphorie de la substitution<sup>7</sup>», il s'avère tout aussi fructueux de les penser en fonction du conflit des codes. Comme si Aquin avait compris que la double problématique identitaire des Québécois (par rapport au Canada anglais et à la France) ne peut être solutionnée que dans une seule et même épreuve de différenciation, *Prochain Épisode* raconte deux histoires qui ne font qu'une : un «thriller» politique et un affrontement avec les modèles culturels français.

D'entrée de jeu, le narrateur-scripteur, cherchant à fuir sa réalité carcérale par la rédaction d'un récit dont il affirme le caractère fictif, avoue son ambition de faire original dans le genre du roman d'espionnage. Un écueil se présente toutefois sur sa route : l'écrasante figure d'autorité que représente Balzac.

Si, comme le narrateur l'affirme, la «phrase inaugurale de l'*Histoire des Treize* [le] tue [et que] ce début fulgurant [lui] donne le goût d'en finir avec [sa] prose cumulative<sup>8</sup>», ce n'est pas seulement en raison de ses vertus stylistiques (donc d'une grande maîtrise du code littéraire), mais parce que dans cette œuvre, Balzac fait lui aussi le récit des aventures d'un héros membre d'une organisation révolutionnaire<sup>9</sup>. L'écrivain surmonte toutefois cette impuissance littéraire en transférant le processus d'identification sur le plan de l'histoire d'espionnage. Désormais, le révolutionnaire québécois qui opère en Suisse a pour double Ferragus, le héros de l'*Histoire des treize*. Cette fascination mimétique semble paradoxale puisqu'elle a conduit à l'incarcération du scripteur : «Pour m'être drapé inconsciemment dans les vêtements ocellés de Ferragus, je me retrouve aujourd'hui dans une clinique surveillée, après un séjour sans gloire dans la Prison de Montréal» (p. 16). Mais cette reprise de l'identification s'accomplit dans des conditions différentes puisque l'écrivain a maintenant la possibilité de réécrire l'histoire et de s'y voir triompher. Il importe de souligner que sa mission ne consiste plus uniquement à abattre H. de Heutz, l'agent euro-

7. Frederic Jameson, «Euphorias of Substitution: Hubert Aquin and the Political Novel in Quebec», *Yale-French Studies*, n° 65, 1983, p. 214-223.

8. Hubert Aquin, *Prochain Épisode*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965, p. 13. Toutes les indications de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

9. Il est intéressant de constater que le narrateur a tronqué la citation de l'*Histoire des Treize* qui le hante. Le syntagme «assez probes entre eux pour ne point se trahir, alors que leurs intérêts se trouvaient opposés», que l'on retrouve dans les différentes éditions du texte de Balzac, disparaît ici, sans doute parce qu'il est incompatible avec la trahison qui marque l'histoire de *Prochain Épisode*. Pour une discussion plus détaillée de l'intertextualité présente dans ce roman, voir mon ouvrage, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1992, p. 103-114.

péen du R.C.M.P., mais aussi à venger Balzac chez qui Georges Simenon, maître du roman policier francophone et critique à ses heures, a décelé une impuissance sexuelle : «j'étais prêt [...] à venger Balzac coûte que coûte en me drapant dans la pèlerine noire de son personnage» (p. 53).

Si la souillure du modèle (et indirectement, le rappel de la propre impuissance du narrateur) est un geste punissable de mort, le désir du meurtre symbolique de Simenon, dont Aquin était grand lecteur et qui le fascinait à la fois par sa prolificité et son immense talent, peut également s'expliquer par la présence littérairement castratrice de l'écrivain belge dans l'imaginaire de l'écrivain québécois. Quand on sait que la description du château où habite H. de Heutz est exactement celle de la résidence de Simenon, que Aquin a déjà visitée, on comprend que H. de Heutz est également le double de Simenon<sup>10</sup>.

Ces deux niveaux sémantiques se conjuguent et trouvent leur apparente résolution à la mi-récit. Au moment précis où le héros pourrait abattre H. de Heutz, l'histoire d'espionnage s'interrompt au profit de considérations sur l'impossibilité de parvenir à une œuvre originale. De dire le scripteur : «Ce roman métissé n'est qu'une variante désordonnée d'autres livres écrits par des écrivains inconnus» (p. 90). Ce constat lucide de la littérature comme palimpseste devrait être d'ordre universel ; il est pourtant ramené à une dimension auto-réflexive : le roman d'espionnage est dépourvu d'invention parce que, s'inscrivant dans une perspective historique, il se doit d'être un compte rendu fidèle de la mission du narrateur telle qu'elle s'est véritablement déroulée. On pressent donc que le héros du roman d'espionnage et le scripteur ne font qu'un et que H. de Heutz ne sera pas tué. Au nom du réalisme, le scripteur se refuse à inventer et inscrit son roman dans l'histoire des peuples, ce qui explique la présence dans le texte de nombreuses références à des figures historiques et romantiques ayant connu le désespoir (Manfred, Byron, Bonnavard, Bakounine) et à des révolutions temporairement avortées.

Peu importe les raisons qui expliquent cette impuissance à tuer H. de Heutz (la fascination qu'exerce ce dernier en tant qu'esthète sur le narrateur, une séduction et un dédoublement qui témoignent du syndrome du colonisé ou le souci d'exactitude de l'historiographe), le résultat est, pour ainsi dire, un ratage : l'affrontement avec les modèles culturels, avec Balzac et Simenon, est brutalement interrompu. Il n'en

10. C'est là la thèse de Clermont Doyon, «L'art de la narration dans *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin» (M.A.), Québec, Université Laval, 1979.

demeure pas moins que, dans notre perspective, *Prochain Épisode* fait date puisqu'il y a représentation et tentative de résolution du conflit des codes. Contrairement à la tendance que l'on observe dans le discours romanesque des années soixante et soixante-dix, l'intertextualité y a une fonction pleinement diégétique. La lecture de Balzac, la théorie de Simenon exposée dans un café, l'identification avec Ferragus exercent des déterminations sur la conduite du héros et sur le dénouement de l'histoire. Certes, de nombreux autres intertextes peuvent avoir une incidence sémantique sur la performance révolutionnaire et amoureuse du héros, mais dans les cas précités, l'écriture et l'univers de la culture deviennent le terrain d'une action, l'enjeu d'une fiction qui ne se dérobe pas devant le réel.

Si le roman d'Aquin renverse cette tendance de la littérature québécoise par laquelle, selon Belleau, «l'écriture se censure comme culture<sup>11</sup>», cela ne signifie pas pour autant que le conflit y soit résolu. Outre le report de l'épreuve de différenciation, on remarque, d'une part, que la disjonction entre l'art et la révolution persiste, puisque le prochain épisode se produira hors texte et que les mots feront place à la lutte armée. D'autre part, si on a mis en lumière la fonction diégétique de certains intertextes, il n'en reste pas moins que bon nombre d'entre eux jouent un rôle essentiellement discursif: le *Prisonnier de Chillon* de Byron, les œuvres d'Hamidou Diop, de Benjamin Constant et de Madame de Staël. S'il établit une analogie sémantique en inscrivant le discours dans une généalogie d'écrivains qui ont mené une lutte de libération nationale ou dans l'axe du discours romantique, ce réseau intertextuel demeure cependant restreint au plan de l'énonciation, servant de caution littéraire à l'entreprise narrative du scripteur et produisant des effets de culture. De plus, malgré cette diversification de l'intertextualité, on constate que l'écriture se censure comme culture nationale — aucun écrivain québécois n'étant cité — et que l'enjeu du roman tourne autour de deux figures littéraires françaises<sup>12</sup>. Enfin, s'il est québécois par sa thématique, *Prochain Épisode*, aux plans formel et stylistique, continue d'obéir à la norme française par sa parenté structurale avec le nouveau roman et son absence d'hétérogénéité stylistique<sup>13</sup>.

11. André Belleau, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 70.

12. Que Simenon soit né en Belgique et qu'il ait élu domicile en Suisse n'en font pas moins que son œuvre, dans ses attributs institutionnels, appartient à la littérature française et en reconduit le code.

13. C'est sans doute là, paradoxalement, ce qui explique l'échec du roman en France. *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, pour prendre cet exemple, rencontre beau-

Cette adhésion au code littéraire français de l'époque ne constitue pas en soi un critère pour juger de la modernité ou de la postmodernité de *Prochain Épisode*. Comme on le sait, la critique est divisée sur cette question : par certains aspects, le roman d'Aquin s'apparente à la poétique postmoderne (thématisation du procès narratif, jeu avec un genre typé — le roman d'espionnage —, ambiguïté, retour de l'éthique), tandis que par d'autres, il demeure fidèle à l'esthétique moderniste (sens de la vérité de l'Histoire et du sujet dans l'Histoire, auto-réflexivité). La fonction de l'intertextualité s'avère toutefois révélatrice. Dans *Prochain Épisode*, les intertextes servent ultimement une esthétique spéculaire : ils reproduisent en miroir le contenu et les modalités discursives de l'œuvre. En cela, l'œuvre d'Aquin se rapproche plus du fonctionnement réflexif du texte moderniste — et du nouveau roman — que de l'expansion sémantique propre à la fiction postmoderne. Alors que chez un Borges, la représentation de la réalité passe par la médiation d'œuvres antérieures, mais dans un jeu dialectique où la littérature a perdu ses prétentions à la vérité, le discours aquinien, bloqué dans sa relation à l'Autre, s'emploie à susciter des reflets de lui-même pour pouvoir exister<sup>14</sup>. C'est cette fascination pour les mots des autres et pour le même, donc pour les textes et le canon littéraire français, qui empêche *Prochain Épisode* d'adhérer pleinement à la vision postmoderne. Sans voir là un critère d'appréciation esthétique, on peut affirmer que le roman d'Aquin n'est déjà plus moderniste parce que son ambition première n'est pas totalisante, mais il faut préciser qu'il n'accède pas non plus à l'espace de la Bibliothèque, où chaque œuvre a le même poids, parce qu'il reste encore hanté par l'identité française.

Si *Prochain Épisode* amorce une rupture avec le modernisme, l'émergence d'un postmodernisme québécois, vers la fin des années soixante-dix, doit beaucoup, comme on le sait, à l'écriture des femmes. Cette écriture hautement intertextuelle interroge et subvertit non seulement l'imaginaire patriarcal, mais tous les discours dominants, le corps textuel collectif. À cet égard, *La Vie en prose* de Yolande Villemaire est souvent considérée comme une œuvre capitale. Sans vouloir contester cette affirmation, mais en gardant à l'esprit le rôle essentiel-

---

coup plus l'horizon d'attente que le lecteur français s'est constitué à propos du Québec. À ce sujet, on consultera avec profit l'étude de Chantal de Grandpré : « Les romanciers québécois devant la critique française », *Œuvres et Critiques*, vol. XIV, n° 1, 1989, p. 123-134.

14. Pour René Lapierre, ce refus de l'épreuve de différenciation est au centre de l'imaginaire aquinien. Voir *L'Imaginaire captif*, Montréal, Quinze, coll. « Prose exacte », 1982.



lement discursif de l'intertextualité dans ce dernier roman, il me semble que *Maryse* de Francine Noël, où une telle transgression s'accompagne d'une désacralisation de la littérature française et d'un affrontement entre les codes linguistiques français et québécois, consacre davantage le passage du roman québécois au postmodernisme.

Anne Elaine Cliche a bien montré que la dynamique intertextuelle de *Maryse* participe de «la montée d'une conscience féministe par l'apprentissage des langages de la culture dominante<sup>15</sup>» et de la transgression qui s'ensuit. Pour ma part, je considérerai ici le dispositif intertextuel dans ses rapports avec le conflit des codes.

Dans sa structure intertextuelle d'ensemble, *Maryse* constitue une transposition du mythe de Pygmalion<sup>16</sup>. D'origine prolétarienne, Maryse accède à la culture par l'entremise de son ami Michel, un intellectuel bourgeois qui se prétend de gauche. Tout comme dans le mythe grec, Maryse-Galatée n'existe que par et dans le regard de Michel-Pygmalion, qui lui refuse toute identité propre pour la remodeler à son image et à celle des discours dominants des années soixante-dix. Et il advient que le créateur est dépassé par sa créature qui se révolte et supplante son maître.

Il s'avère intéressant de noter que si ce mythe appartient à l'héritage grec, dans le roman, il nous est davantage révélé par ses avatars de langue anglaise: la pièce *Pygmalion* de George Bernard Shaw, la version cinématographique de Asquith, un autre film, *My Fair Lady*, de Cukor, et la chanson intitulée *London Bridge*, qui hante Maryse depuis son enfance. Il est possible de voir dans ces médiations le reflet des origines mixtes de Maryse (père irlandais, mère francophone), digne représentante de cette transculturalité «made in Montreal». Mais cet imaginaire élargi est partagé par plusieurs personnages, dont François Ladouceur, qui constate que «le langage amoureux des Québécois [est] en grande partie emprunté au cinéma américain<sup>17</sup>». C'est donc dire que le roman dessine l'espace d'une authenticité québécoise ancrée dans le continent nord-américain, tant sur le plan du quotidien que sur celui de la référence culturelle. Et, contrairement à *Une histoire américaine* de Godbout, à *Volkswagen Blues* de

15. Anne Elaine Cliche, «Paradigme, palimpseste, pastiche, parodie dans *Maryse* de Francine Noël», *Voix et Images*, n° 36, printemps 1987, p. 432.

16. Et aussi, de l'aveu même de l'auteure, de la figure de Cendrillon. Voir Jacques Pelletier et Lori Saint-Martin, «Je suis une femme dans un pays». Entretien avec Francine Noël, *Voix et Images*, n° 53, 1993, p. 226.

17. Francine Noël, *Maryse*, Montréal, VLB éditeur, coll. «Courants», 1987 (1982), p. 26. Toutes les indications de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

Poulin, ou même à *Prochain Épisode*, cette quête identitaire ne s'inscrit pas sous le mode de l'extra-territorialité<sup>18</sup>.

À l'intérieur de cette transposition qui, nous le voyons, marque déjà un déplacement du pôle culturel, la plupart des manifestations intertextuelles qui marquent la révolte individuelle et la libération de Maryse sont des événements diégétiques qui traduisent une opposition à la norme ou aux textes français. Ainsi, Maryse utilise le pastiche, qui est appropriation et dépassement de la parole de l'autre, pour triompher de Michel, qui, lui, demeure englué dans une répétition mécanique des discours dominants :

Je suis le foyer de cristallisation de la mauvaise conscience petite-bourgeoise. Tu comprends, minou, chez moi, l'instance représentative a toujours été doublée d'entrée de jeu, si je puis dire — et ça je m'en doute depuis la fin de ma cure au monoglutamate de sodium —, cette instance, dis-je, a toujours été redoublée par une instance auto-réfringante profondément castratrice et néanmoins subliminale qui, inévitablement, devait s'hyperboliser un jour dans la non-représentativité du sujet historisé, lequel est mon sujet préféré, ça, tu dois le savoir (p. 354).

Pasticher ainsi le discours psychanalytique masculin sur la femme, dire encore plus directement que « Freud était un crosseur » (p. 57) ou critiquer à plusieurs reprises l'imaginaire patriarcal de la Bible ne peut être dissocié de l'affirmation féministe de Maryse. Cependant, comme en fait foi le précédent pastiche, où sont également tournés en dérision les poncifs du marxisme, de la sociologie, de la sémiotique et de la psychanalyse, c'est l'ensemble des métarécits, pour reprendre le terme de Lyotard<sup>19</sup>, qui est mis en doute par Maryse : depuis le récit de l'émancipation collective et du progrès social jusqu'au discours féministe lui-même.

Si ces métarécits ne constituent pas tous des intertextes français, ils représentent néanmoins la doxa universitaire parisienne, l'ensemble des discours d'obédience structuraliste transplantés dans le Québec des années soixante-dix. Ailleurs, dans le cadre d'un cours à l'université, Maryse commet un pastiche de titres intitulé *Variations logogistiques*. Ce pastiche, qui souligne le caractère fictif de tout modèle d'appréhension du monde dans une attitude postmoderne assez proche de la manière de Borges, n'a pas pour seul objet le discours

18. Voir Simon Harel, « L'Amérique ossuaire », *Le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 159-207.

19. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979 ; *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

savant français, mais des titres comme « analepse ou ineptie » et « De la lacanologie à la cannette de bière » ont pour effet de désacraliser ce discours hégémonique. Il est aussi intéressant de noter que le professeur qui avait commandé l'exercice dans une optique formatrice s'attendait à ce que les modèles soient des auteurs comme Ronsard ou Rabelais, et non pas des écrivains québécois qui « ne sont pas Français, donc moins bons auteurs et, conséquemment, moins pastichables » (p 68).

Cette représentation du conflit des codes, qui se manifeste aussi à travers des formes comme la citation et le commentaire, ne traduit évidemment pas un rejet ethnocentrique de la culture française ou européenne. Ainsi, à ce même professeur déconfit qui lui demande de citer Proust, Maryse répond par une phrase de Christine de Pisan, tout comme elle partagera le mépris de Simone de Beauvoir pour les opinions réactionnaires d'Auguste Comte. François, jeune professeur à l'UQAM, exécra Montherlant, mais admire et cite La Rochefoucauld. MLF, symbole de l'affirmation féministe, trouve ennuyeuse la prose de Robbe-Grillet (qu'admire au contraire un photographe d'*Allo-Police*), mais s'identifie aux *Bonnes* de Genet.

Cette relation plus libre à la littérature française s'accompagne à la fois d'une diversification de l'intertextualité et de l'inscription d'intertextes québécois. Maryse lit *Cent Ans de solitude* et *Macbeth*, alors que François met à l'avant-plan plusieurs écrivains latino-américains (Cortazar, Marquez, Amado, Vargas Llosa) et choisit de parler de *My Fair Lady* dans son cours sur le nouveau roman. Maryse défend *La Sagouine* d'Antonine Maillet et *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas, que Michel, pourtant féru de Brecht, n'apprécie guère en raison de leur veine populiste. Pour sa part, François parle du Code civil québécois et des bizoues de Ronfard, un dramaturge québécois, dans son cours sur Beckett.

Enfin, *Bonheur d'occasion* tisse avec *Maryse* un réseau intertextuel des plus intéressants. Mais malgré les nombreuses concordances actuelles et diégétiques entre les deux œuvres (les origines familiales de l'héroïne, son désir d'ascension sociale, sa situation d'attente, son humiliation, la scène du restaurant, la scène du miroir, etc.)<sup>20</sup>, la fonction proprement diégétique du roman de Gabrielle Roy ne se matérialise que lorsque Maryse (et non le lecteur) établit le parallèle et en est

20. On consultera à ce sujet l'étude très fouillée de Stéphanie Nutting : « *Bonheur d'occasion* et *Maryse*: lectures croisées, lecture en ronds », *Voix et Images*, n° 53, 1993, p. 253-263.

« affectée ». C'est le cas lorsqu'elle se demande « si Michel [est] une sorte de Jean Lévesque » (p. 197), ce qui est l'amorce timide d'une réflexion.

L'insertion d'intertextes québécois ne se fait pas nécessairement sur un mode laudatif : d'une part, certaines figures sont gentiment désacralisées — Oubedon (Miron?), Aquin —, et d'autre part, certains actes de lecture ne sont pas commentés (par exemple, *Cotnoir* de Jacques Ferron). Le procédé a plutôt pour fonction de légitimer le discours littéraire québécois, de l'inscrire objectivement dans la littérature universelle.

Parallèlement à cette intertextualité qui se traduit en actes diégétiques, on remarque dans *Maryse* un certain nombre de renvois essentiellement discursifs à des œuvres ou des auteurs québécois, que ce soit sous la forme d'allusions (Anne Hébert, Michel Tremblay) ou de mentions directes (*Maria Chapdelaine*, *Le Survenant*). Cela n'invalide pas notre prémisse, à savoir la modification de la fonction intertextuelle, mais indique plutôt qu'une œuvre québécoise peut maintenant signaler sa légitimité littéraire, sur le plan discursif, aussi bien par la convocation d'intertextes québécois que par celle d'intertextes français<sup>21</sup>.

La représentation du conflit des codes, dans *Maryse*, ne s'arrime pas au seul travail intertextuel. La problématique du langage y joue également un rôle central. Plusieurs personnages opposent la langue québécoise au langage emprunté des intellectuels, c'est-à-dire le « français de France ». MLF rompt avec son amant, un professeur français du nom d'André Breton, qui lui reproche son parler dialectal. « Que c'est donc laite, le québécois, mon dieu ! » (114), ironisera-t-elle<sup>22</sup>. Ailleurs dans le roman, MLF ponctue sa récitation d'*Andromaque* de son expression favorite : « Vas donc te crosser », cas intéressant où l'hétérogénéité linguistique se conjugue à un travail intertextuel subversif.

Mais c'est avant tout *Maryse* qui est au centre de la question du langage. En raison de ses origines prolétariennes, elle doit non seule-

21. Il ne faut pas voir un caractère limitatif à la fonction discursive. En faisant référence aux romans de Germaine Guèvremont et Louis Hémon, *Maryse* signale sa relance des archétypes masculin et féminin présents dans le texte national. De la même façon, si la fonction diégétique de *Bonheur d'occasion* demeure restreinte, il n'en demeure pas moins que le roman de Francine Noël joue de façon complexe le code du réalisme urbain. Sur ce dernier point, on consultera l'étude de Ginette Michaud, « Mille plateaux : topographie et typographie d'un quartier », *Voix et Images*, n° 42, printemps 1989, p. 462-482.

22. Il est significatif que ce professeur français serve de substitut à un produit québécois : MLF se rabat sur lui après avoir été ignorée par Hubert Aquin.

ment assimiler le discours universitaire, mais aussi acquérir le savoir-faire linguistique des classes sociales dominantes pour être à la hauteur de Michel. Il est d'ailleurs significatif que lorsqu'elle le trompe pour se libérer de lui, elle prenne pour amant un serveur espagnol. La relation avec l'Autre, l'étranger se matérialise à travers un rejet du type français. Comme l'explique Maryse : « On se comparait trop aux Français, on les prenait pour modèles et on avait tort ; ça finissait toujours mal, on en venait à se haïr. Avec les Espagnols, il n'y avait aucun danger que cela se produise... » (p. 267). Vers la fin du roman, Maryse comprendra que sa passion pour Michel n'était qu'un « trip de langage ».

Sur un autre plan, celui de l'écriture, Maryse se heurte au génie de la langue française, qui prend forme humaine pour lui reprocher de ne pas se conformer au français standard et lui prédire un échec :

Je vous aurai avertie, mademoiselle : si vous persistez à utiliser votre dialecte, vous ne ferez rien de valable car la Francité ne parle pas votre patois. Vous êtes, hélas, mademoiselle O'Sullivan, régionale ! Pittoresque, mais régionale ! Et qui plus est, bâtarde (p. 257).

Malgré son double handicap (être québécoise et être née anglophone), Maryse persiste car la maîtrise du code linguistique est essentielle à l'affirmation de son identité. En fait, l'activité littéraire soutenue dans laquelle se lance Maryse, à la fin du roman, rassemble toutes les composantes de sa longue quête d'identité en même temps qu'elle suggère une résolution du conflit des codes : affranchie du point de vue masculin sur la condition de la femme, des discours hégémoniques et des normes littéraires imposées, elle écrit une œuvre féministe en québécois et « sans le support d'un texte matrice » (p. 418). Constatant que le roman québécois ne pouvait « représenter le destin de l'écrivain autrement que dans la déchirure<sup>23</sup> », André Belleau affirmait que pour voir véritablement un écrivain au travail, il faudrait assister à une rupture de l'homogénéité stylistique. Maryse répond à ce souhait<sup>24</sup>.

Je ne dresserai pas ici la liste des traits postmodernes de *Maryse* sinon pour souligner que le retour du sujet sous l'angle de l'histoire

23. André Belleau, *Le Romancier fictif*, op. cit., p. 83.

24. Ironiquement, les écrivains que Francine Noël a pris pour modèles, praticiens du délire verbal, sont français. En réponse à une question portant sur les influences qu'elle a subies, elle répond : « Je dirais plutôt, sur le plan stylistique, Boris Vian, Raymond Queneau, des gens qui jouent sur la langue, Rabelais... Au Québec, il n'y en a pas beaucoup qui osent le faire, à cause de notre situation de colonisés ». Jacques Pelletier et Lori Saint-Martin, loc. cit., p. 226.

anecdotique, la représentation de l'écrivain, la subversion des discours dominants et des mythes de la modernité ainsi que la polyphonie sont intrinsèquement liées à la problématique identitaire et à l'inscription de l'hétérogène dans le discours. Cette poétique est corrélative d'une valorisation du code linguistique national et de la légitimisation d'intertextes québécois qui ne pouvaient s'accomplir qu'au prix d'une désacralisation de la littérature française. À cet égard, il est intéressant de constater que ce phénomène se produit dans un roman où la question nationale est subsidiaire, où l'Histoire s'efface au profit de l'émancipation d'une conscience individuelle.

Ce paradoxe signale sans doute la place ambiguë de *Maryse* dans la généalogie du roman québécois : quelque part entre ce que Laurent Mailhot appelle le « roman de la parole » et le « roman de l'écriture<sup>25</sup> ». Mais à constater la persistance de la problématique identitaire dans les œuvres plus récentes, on peut se demander si là ne réside pas la spécificité du postmoderne québécois : dans une hésitation à s'assumer pleinement comme postmoderne, à souscrire à l'acception universelle du terme. Pour poser la question naïvement : comment peut-il être possible pour une littérature d'adhérer aux thèses d'un Lyotard tout en reconduisant le texte national, de célébrer la mort de l'État-nation tout en espérant son avènement ? À bien des égards, le roman québécois semble être passé du réalisme urbain au postmodernisme le plus contemporain.

Comme le souligne Janet Paterson : « Il est pour tout dire difficile de parler de postmodernisme en l'absence d'une tradition dite *moderne*<sup>26</sup> ». Et, de fait, un problème de périodisation se pose : si les œuvres marquantes des années soixante et soixante-dix — celles des Bessette, Ducharme, Hébert, Godbout — sont postmodernes, comme on semble parfois vouloir le penser, quels titres résumerait le modernisme québécois ?

Des vérifications restent à faire, des nuances à apporter, mais la distinction proposée par André Belleau quant à la fonction de l'intertextualité dans le roman me semble opératoire pour établir le paradigme moderne/postmoderne — bien que ce n'était pas là l'intention du critique. Dans cette optique, les écrivains précités se rattacheraient plutôt à l'esthétique moderniste, *Maryse* inaugurerait le cycle du postmodernisme québécois et Hubert Aquin ferait figure de passeur. Cette

25. Laurent Mailhot, « Romans de la parole (et du mythe) », *Canadian Literature*, n° 88, 1984, p. 84-90.

26. Janet Paterson, *op. cit.*, p. 2.

évolution ne marque pas la fin de la problématique identitaire mais plutôt son déplacement. Elle ne signifie pas non plus que l'interaction privilégiée des codes québécois et français soit chose du passé, mais plutôt que le premier cesse d'être le pôle de l'authenticité, et le second, celui de la culture dans le roman. À l'ère postmoderne, le sort de l'intertexte français est d'être démystifié au même titre que tout autre discours hégémonique — destin auquel résiste encore le texte national québécois — et d'être désormais perçu comme un rayon parmi d'autres de cette Bibliothèque où toutes les littératures partagent la même valeur de vérité.