

## Littérature populaire contemporaine et histoire littéraire québécoise : une entreprise «paralégitime»?

Il semble assez convenu d'affirmer que la période contemporaine pose plusieurs problèmes à l'historien de la littérature. Au risque classique que comporte l'absence de distance temporelle entre un discours historique et son objet s'ajoute une quantité de parutions réfractaires au dénombrement et, corollairement, à toute analyse motivée par une ambition totalisante. Si la critique universitaire paraît s'entendre pour faire du début des années quatre-vingt le point d'ancrage de trajectoires nouvelles empruntées par la littérature québécoise, celles-ci servent aussi à l'interprétation d'un caractère post-national et d'une standardisation croissante propres à la production contemporaine. L'histoire littéraire, qui a souvent la nation pour cadre heuristique, se bute alors à l'épineuse question de la « spécificité québécoise » des pratiques littéraires actuelles. Parmi elles figure l'écriture de romans connaissant un large succès auprès du public tout en étant discrédités ou ignorés par la critique savante. S'il est légitime de se demander quel traitement on doit accorder aux best-sellers *made in Québec* des Marie Laberge, Francine Ouellet, Arlette Cousture dans une histoire littéraire, on peut aussi étendre la question aux genres paralittéraires (science-fiction, roman policier, littérature jeunesse). L'interrogation ne semble plus négligeable à la lumière d'ouvrages d'histoire littéraire récents qui rendent compte, à différents degrés et de façons distinctes, de l'essor contemporain d'une littérature québécoise dite populaire.

Que désigne-t-on par littérature populaire et quelle application contemporaine peut-on donner à ce terme au Québec? D'une large extension sémantique, l'expression cerne-t-elle une littérature qui émane du peuple, qui lui est spécifiquement destinée ou qui est surtout consommée par lui, « peuple » étant entendu ici comme le plus grand nombre (en opposition aux classes dirigeantes ou à une élite cultivée, intrinsèquement restreintes)? Les antonymes de l'épithète « populaire », appliqués au littéraire, ne sont pas sans intérêt puisque littérature savante ou impopulaire dénotent un sens qualitatif (hiérarchie de valeur) et un sens quantitatif (hiérarchie de volume). Historiquement, ce que l'appellation recouvre confirme sa pluralité référentielle et le jugement dépréciatif ou mélioratif que son emploi présuppose. Ainsi, sous ce vocable apparaissent en diachronie la littérature orale, les romans-feuilletons et les romans sériels du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature ouvrière, de même que les best-sellers romanesques et la paralittérature de l'époque contemporaine. Lorsque « littérature populaire »

désigne la littérature orale, les légendes, les mythes et les contes d'une communauté sans écriture, son sens est plutôt positif. Inversement, elle acquiert une charge négative en devenant synonyme de littérature de masse, soumise à la culture marchande.

Dans l'article « Littérature populaire » du *Dictionnaire du littéraire*, Anne-Marie Thiesse joue de prudence en affirmant que « la définition sans doute la moins erronée consisterait à considérer que l'expression qualifie tout ce qui n'est pas tenu pour littérature légitime (canonique)<sup>1</sup> ». Toutefois, on sait que les processus de légitimation sont soumis à des déterminismes historiques. Si la littérature populaire implique un rapport antagonique avec une littérature légitime ou savante, on doit reconnaître le caractère souvent transitoire de la position d'une œuvre ou d'un genre dans cette configuration bipartite, laquelle bipartition n'est nullement imperméable aux échanges et aux emprunts. En effet, de longue date, la littérature « savante » emprunte à la littérature populaire — on n'a qu'à penser à Rabelais — et il semble qu'après un certain temps, la littérature populaire passée n'intéresse plus que le lectorat savant.

Ce sont, entre autres, les travaux sur les genres paralittéraires qui interrogent le phénomène de la marginalité littéraire et désirent en donner une interprétation cohérente. Le terme « paralittérature » tire sa fortune d'un colloque organisé en 1967 au Centre international de Cerisy-la-Salle en Normandie intitulé *Entretiens sur la paralittérature*. On s'y questionne sur les normes littéraires et sur l'exclusion de toute une masse d'écrits publiés, mais dont la réputation les confine à être négligés par la critique savante. Il en résulte maintes analyses thématiques, historiques et sociologiques, peu d'approches immanentes des textes, et bien sûr le succès d'un terme jugé plus neutre que « sous-littérature », « littérature marginale » ou « infra-littérature » qui prévalaient auparavant pour décrire ce type de pratiques littéraires. Selon l'article « Paralittérature » du *Dictionnaire du littéraire* : « Le terme "paralittérature" sert aujourd'hui à signer des productions imprimées destinées à la consommation de loisir et qui sont dépréciées par l'institution littéraire<sup>2</sup> ». Le même article, rédigé par Denis Saint-Jacques, inclut notamment dans cette catégorie le roman fantastique et la science-fiction, la bande dessinée, le roman policier, le roman sentimental, le roman d'espionnage, la littérature jeunesse et plus récemment, le best-seller.

Soutenir que la littérature populaire est aisément synonyme de littérature de masse et de paralittérature présume, comme point de jonction de ces appellations, l'exclusion de cette littérature par l'institution selon certains processus qu'on oublie volontiers d'indiquer. L'entité « institution » apparaît

---

<sup>1</sup> Anne-Marie THIESSE, « Littérature populaire », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 458.

<sup>2</sup> Denis SAINT-JACQUES, « Paralittérature », dans *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 420.

souvent dans les textes critiques comme une volonté indépendante des agents qui la composent et qui relèvent de structures diverses. Légitimation provenant des médias de masse ou d'une presse savante, légitimation moindre par la simple publication, légitimation du réseau pédagogique ou du réseau universitaire, légitimation grâce aux divers prix : les médiations sont plurielles entre l'œuvre et son statut légitime, mais on se contente bien souvent de parler très simplement de ce qui est légitimé et de ce qui ne l'est pas. Le paradigme à partir duquel se pense l'existence d'une littérature populaire est celui du champ littéraire et de son autonomie. Le cas français s'avère en ce sens exemplaire. Il n'est pas inutile de rappeler que, selon Pierre Bourdieu, c'est l'apparition d'un marché de biens symboliques au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle qui incite certains écrivains français à contester des pratiques littéraires considérées bassement mercantilistes et à revendiquer l'autonomie de la littérature ainsi que celle d'instances de consécration aptes à la juger. Ils souhaitent faire de l'activité littéraire quelque chose de désintéressé à l'égard de la logique marchande, celle-ci ayant conduit, grâce à l'alphabétisation et à l'essor des moyens de communication de masse, au développement d'une littérature populaire dépréciée et accusée de corrompre les mœurs du lectorat. La dynamique autonome du champ littéraire serait celle d'une interaction entre les agents d'une « sphère de production restreinte » et ceux d'une « sphère de grande production », selon une logique de domination qui travaille tout le discours critique sur la littérature populaire.

Dans la vaste liste des précautions de mise en étude littéraire, l'exigence de prudence dans la reconduction du modèle bourdieusien obtient beaucoup de crédit. Si le contexte français permet d'analyser la littérature populaire selon une dynamique du champ qui trouverait ses racines au XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature québécoise ne se conforme pas aussi bien à ce schéma. Dans *L'Absence du maître*<sup>3</sup>, Michel Biron montre avec évidence que l'opposition entre un sous-champ de production restreinte et un sous-champ de grande production (où la production dépend de la demande externe du grand public) ne s'applique pas vraiment pour décrire l'autonomisation de notre littérature. Celle-ci ne s'effectue guère au sein d'un « conflit structurant » entre une logique de reconnaissance symbolique et une logique de marché. L'affirmation de notre littérature ne s'effectue pas contre des agents mercantilistes qui se seraient attaqués à la traditionnelle valeur noble de la littérature, la tradition littéraire étant ici si faible, il y a très peu de choses à préserver ou même à transgresser. *De facto*, le degré de reconnaissance littéraire — ou capital symbolique — est presque absent pour les écrivains québécois et met en déroute toute « intention littéraire ». L'absence de lecteurs, mais aussi l'absence de pairs disposés en un « lieu » et

---

<sup>3</sup> Michel BIRON, *L'Absence du maître*. Saint-Denys-Garneau, Ferron, Ducharme, Montréal, PUM, «Socius», 2000.

aptes à recevoir, entendre, rejeter la parole littéraire éloignent l'acte d'écrire d'une stratégie de champ. « En termes bourdieusiens, [dira Biron], il [l'écrivain] n'a pas de sous-champ de production restreinte où développer un réseau de relations proprement littéraires et fortement hiérarchisées<sup>4</sup> ». De plus, si la société québécoise correspond à une « *communitas* », milieu méfiant à l'égard de toute structure sociale induisant une hiérarchie entre les individus, la « sphère restreinte » n'est guère souhaitable puisque qu'elle coupe l'écrivain du monde par un prestige et une distance qui lui apparaissent factices. Bref, il n'existe pas à l'origine d'« *illusio* » d'un jeu social qui en vaudrait la peine. L'« *habitus* », les dispositions de l'écrivain québécois sont donc très différents de ceux qui président à l'investissement littéraire de l'écrivain français. La rigidité d'un processus d'exclusion est alors à nuancer.

L'affermissement de l'institution littéraire québécoise à partir des années soixante ne donne pas d'emblée la preuve que son pouvoir de légitimation structure totalement le champ littéraire. On doit repenser la légitimation dans un contexte où la normalisation de la littérature est problématique. L'histoire littéraire québécoise compose avec une périodisation qui lui est singulière, au sein de laquelle la rareté des textes programmatiques et l'absence d'écritures voulant s'incarner en modèle rompant avec la « tradition » entraînent l'impossibilité de conceptualiser l'évolution de notre littérature selon un enchaînement d'écoles ou de mouvements esthétiques rationalisés par des discours « escortant » la production littéraire. La faiblesse de la normalisation n'est donc pas un motif nouveau dans l'appréhension de la littérature québécoise. L'histoire littéraire dispose toujours des textes selon des catégories qu'elle construit si elle ne peut les puiser à même la tradition (ce qui est encore une façon de reconduire et d'entériner d'autres constructions). Son discours fournit, à l'égard du corpus contemporain, une représentation des lignes de force de la littérature actuelle selon des critères lui permettant d'indiquer, de nommer ces nouvelles tendances. L'affirmation d'une « nouvelle » littérature populaire depuis les années quatre-vingt, destinée à une consommation de loisir et illégitime aux yeux de l'institution, serait l'une d'entre elles. Cette « affirmation », c'est en fait l'affirmation d'un discours qui l'identifie comme telle, dans certains travaux universitaires et ouvrages d'histoire littéraire, et que j'aimerais ici analyser.

L'ouvrage *Ces livres que vous avez aimés : les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*<sup>5</sup>, co-dirigé par Denis Saint-Jacques, Jacques Lemieux, Claude Martin et Vincent Nadeau, postule l'apparition d'un « nouveau roman populaire québécois » à partir des années quatre-vingt. Les chercheurs

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>5</sup> Denis SAINT-JACQUES (et coll.), *Ces livres que vous avez aimés : les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche, 1997 [1994].

émettent ce constat au terme de la recension et de l'examen des meilleurs vendeurs en librairie entre les années soixante-dix et quatre-vingt-dix. Le « best-seller » n'est évidemment pas une catégorie générique, c'est une œuvre qui connaît du succès, lequel est attesté par une compilation périodique et publique. Cette médiation de la liste pose problème dans la mesure où les palmarès de vente sont dressés par les libraires, avec ce que cela comporte de lacunes méthodologiques (volonté d'écoulement de la marchandise, préférence personnelle du libraire, etc.). Outre cet écueil, la « popularité » est une notion relative; bien qu'il n'y ait aucun barème fixe, le milieu éditorial fait consensus pour dire qu'un best-seller correspond au Québec à des ventes qui se chiffrent entre 4000 et 10 000 exemplaires. Au-delà de cette limite, on parle en terme bien français de « super-seller »! Or le succès commercial d'une œuvre ne dit *a priori* rien de l'œuvre elle-même : la popularité ne signifie pas automatiquement médiocrité ou le rejet de la part de l'institution littéraire. Le premier best-seller québécois n'est-il pas *Les insolences du frère Untel* (Éditions de l'homme, 1960) de Jean-Paul Desbiens et le plus grand *Kamouraska* (Seuil, 1970) d'Anne Hébert<sup>6</sup>?

Denis Saint-Jacques constate effectivement que le succès d'œuvres comme *Kamouraska* ou *La grosse femme d'à côté est enceinte* (Leméac, 1978) de Michel Tremblay ne cadre pas dans son analyse du « best-seller » ostracisé par l'institution en raison de ses faiblesses esthétiques. Il explique toutefois leur succès par « une saturation du champ possible de leur consommation »; érigées en « références culturelles nationales », ces œuvres, tout de même accessibles à un vaste public, deviennent des lectures incontournables pour le public cultivé. Qui plus est, en opposant le succès de *Kamouraska* et celui des *Filles de Caleb* (Québec/Amérique, 1985-1986) d'Arlette Cousture, Saint-Jacques avance l'hypothèse d'un changement dans la littérature québécoise s'opérant autour des années quatre-vingt :

Le plus intéressant, c'est l'apparition de romans québécois écrits spécifiquement pour le marché de la culture de grande consommation et que le retentissant succès d'Arlette Cousture avec ses *Filles de Caleb* suffit à mettre en évidence. Voilà un développement décisif pour la littérature québécoise récente, mutation qui pose à l'analyse un défi passionnant. Une telle transformation du marché de la lecture n'a pas seulement un grand intérêt en soi, mais de plus elle devrait entraîner des réajustements en réaction dans le domaine de la littérature restreinte<sup>7</sup>.

Cette nouvelle dynamique du champ littéraire, Saint-Jacques l'interprète à partir des parcours d'auteurs des années quatre-vingt : celui de Roger Lemelin, *Le crime d'Ovide Plouffe* (ETR, 1982), distribué dans les supermarchés; de Victor Lévy-Beaulieu, *L'Héritage* (Stanké, 1987), livre tiré d'un téléroman ou de Michel Tremblay. Par exemple, les œuvres récentes de Tremblay relèveraient d'un

---

<sup>6</sup> C'est désormais la trilogie *Le goût du bonheur* de Marie Laberge qui occupe cette place.

<sup>7</sup> Denis SAINT-JACQUES, *loc. cit.*, p. 220-221.

champ de grande production et témoigneraient d'une stratégie littéraire consciente résultant d'un refroidissement de la critique à son égard et d'une popularité déjà acquise sur laquelle il peut capitaliser. À leurs côtés, Saint-Jacques campe les livres de Chrystine Brouillette, Francine Ouellet, Yves Beauchemin, Alice Parizeau, et, avec plus de nuances, Noël Audet et Francine Noël. Par cette distribution des textes, Saint-Jacques tente d'isoler un « récit de la réussite sociale individuelle » qui travaillerait ces romans. Ce récit serait déjà « acculturé » dans l'imaginaire des lecteurs, car mis en forme dans la littérature en fascicules des années quarante, dans les séries dramatiques télévisées et dans les best-sellers américains et français, consommés au Québec dans les années soixante-dix. Le critique s'évertue à trouver les récurrences formelles et thématiques des best-sellers afin de comprendre leur succès. Son examen de la mise en récit souligne les contraintes d'une écriture qui veut plaire et se faire accessible (lisibilité, modèle narratif balzacien, volume de pages imposant), alors que son analyse de l'histoire aspire à faire du « roman populaire » le lieu d'une représentation du discours social commun (contexte historique réaliste, unité formelle et thématique avec l'univers télévisuel, psychologisme et informations factuelles).

De plus, Saint-Jacques atteste avec assurance du caractère illégitime de ces romans populaires et la nécessité de porter sur eux un regard qui ne soit pas conditionné par les critères de l'analyse littéraire traditionnelle. Il ne faut pas, selon lui, critiquer la faible littérarité de ces nouveaux romans populaires, mais plutôt y déceler l'inscription narrative des aspirations « réelles » et actuelles du lectorat. Saint-Jacques met tellement d'insistance sur l'horizon d'attente (pas seulement esthétique mais aussi idéologique) des lecteurs qu'il en vient à regretter la faible présence d'œuvres paralittéraires québécoises dans les librairies; les récits de science-fiction, les bandes dessinées et les polars étrangers étant pourtant « consommés » par un large public.

L'examen sommaire, que je propose maintenant, de trois ouvrages vise à comprendre les critères qui président à l'inclusion de la paralittérature et des best-sellers dits illégitimes dans l'histoire littéraire, de même qu'au traitement qui leur est réservé. Cerner les modalités de cette intégration devrait déboucher sur une réflexion plus large établissant en quoi cette « nouveauté » induit nécessairement une remise en cause de la hiérarchisation générique, de la définition et de la valeur de la littérature.

*La littérature québécoise depuis ses origines*<sup>8</sup> de Laurent Mailhot est la version augmentée d'un livre paru dans la collection « Que sais-je? » en 1974. Le texte « greffé » à cette première version concerne la production littéraire

---

<sup>8</sup> Laurent MAILHOT, *La Littérature québécoise depuis ses origines. Essai*, Montréal, Typo, «Essai», 1997 [1974]. Dorénavant désigné par le sigle LQ, suivi du numéro de la page.

parue depuis 1974, ce qui explique l'apparente disproportion de l'ouvrage : en effet, « l'appendice » sur le contemporain fait plus de pages que l'entièreté de l'ancien volume. Cette section appelle aussi un autre mode de lecture, Mailhot s'adonnant à un recensement exhaustif des publications contemporaines, le propos s'offre au lecteur comme une suite énumérative rebelle à l'établissement d'une cartographie complexe du territoire littéraire actuel. Si Mailhot n'intitule aucun sous-chapitre du chapitre VI (*Le roman dans tous ses états*) « best-sellers », les auteurs que Saint-Jacques identifiait plus haut comme fondateurs du « nouveau roman populaire » occupent malgré tout une place singulière dans son ouvrage. D'abord ces textes seraient à mettre au compte du développement d'une fiction qui raconte, « non loin de l'épopée populaire et du conte », ce que Mailhot appelle des « romans de la parole, du geste [voire de la chanson de geste], de l'action », parallèlement à la parution de plusieurs « romans de la recherche, de la conscience, de l'écriture » (LQ, 221). Mais cette résurgence du roman à « histoire » n'est pas commentée de façon neutre par Mailhot. L'extrait suivant traduit la posture d'essayiste de l'auteur alors qu'il tente d'arracher l'œuvre d'Yves Beauchemin à une littérature « populaire » qui lui serait jugée inférieure :

On range parfois, à tort, les gros romans à succès d'Yves Beauchemin avec les best-sellers pour consommation rapide, à la télévision si possible, d'Arlette Cousture, Francine Ouellet, Alice Parizeau, Chrystine Brouillet. Ceux-ci ont leur place dans une institution littéraire équilibrée, ou plus largement dans des loisirs culturels de bonne qualité technique. Beauchemin fait plus, lui que d'inventer des péripéties inattendues, de construire des décors contrastés, de créer des personnages drôles, émouvants. Il prend au pied de la lettre ses histoires, ses symboles (le chat de ruelle, la cuisine), ses noms (Jeunehomme, Ratablavasky), ses mots. Ce n'est pas par hasard, par paresse, que ses romans mûrissent à sept ans d'intervalle environ (LQ, 222).

Mailhot poursuit plus longuement cette valorisation littéraire de l'œuvre de Beauchemin, lui qui ne « reproduit » pas mais « réinvente » le monde dans ses livres. La mise en récit de lieux et de personnages surdimensionnés rapproche son œuvre du conte merveilleux et de l'épopée. Il s'agit bel et bien d'une tentative de légitimation d'une œuvre qui serait injustement dépréciée par la critique. Les caractéristiques qui fondent l'écriture des best-sellers sont évoquées en creux sous le mode négatif et servent de repoussoir dans l'établissement des qualités littéraires de Beauchemin. Si Beauchemin « fait plus, lui », il faut entendre que Cousture, Ouellet et cie. « font seulement, elles », du genre romanesque une application qui serait quasi programmatique (péripéties inattendues, décors contrastés, personnages drôles, émouvants, reproduction du monde). Ici, Mailhot rejoint en partie Tzvetan Todorov<sup>9</sup> qui soutenait que les romans populaires n'aspirent à aucun dépassement de la

---

<sup>9</sup> Tzvetan TODOROV, « Genres littéraires », dans Tzvetan TODOROV et Oswald DUCROT (dir.) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, « Points », 1972.

« recette » générique, se satisfaisant d'une reconduction conforme de quelques principes éprouvés. Avec raison, nombreux sont ceux qui nuancent l'analyse de Todorov voulant qu'un bon roman policier ne témoigne d'aucune originalité à l'égard des « codes » génériques; au contraire, la « bonne » paralittérature serait précisément celle qui surprend ou joue avec « l'horizon d'attente » du lecteur. Mais « bonne » pour qui, à l'égard de quoi? De la littérature au sens strict? Aporie s'il en est, puisque cette activité humaine tire précisément sa valeur du fait d'être irréductible à la définition stricte, opératoire; la liberté prise à l'égard de toute codification (ce qui ne signifie pas nécessairement transgression ou opposition aux règles) étant notamment garante de la désignation d'un discours comme « création ». Mailhot tranche précisément ici entre ce qu'il considère être une littérature de qualité, voire ce qui est de la littérature, et ce qui n'en est pas.

Mailhot souligne au passage le relais télévisuel qu'empruntent souvent ces best-sellers, si bien qu'on a parfois l'impression que la médiation du texte littéraire offre si peu de résistance qu'elle relève de l'accessoire. Si dans le domaine de l'alimentation, restauration rapide et consommation rapide sont souvent corollaires, une logique similaire semble à l'œuvre dans cet extrait. Les romans à succès de Beauchemin ne sont pas à consommer rapidement, ils ont une portée littéraire, une valeur, notamment parce qu'ils « mûrissent à sept ans d'intervalle environ ». L'argument est quelque peu retors, la qualité d'une œuvre n'étant pas nécessairement imputable à une longue « gestation » de son auteur, mais on comprend cependant qu'il a du poids, en ce qu'il se dresse contre une production littéraire de fabrication sérielle, contre une *fast-literature* virtuelle.

Filons la métaphore alimentaire, puisque le critique nous parle « d'institution littéraire équilibrée ». De quel équilibre, de quelle santé est-il question ici? De celle entre une sphère restreinte et une sphère de grande consommation? J'avoue également ma perplexité au sujet « des loisirs culturels de bonne qualité technique » parmi lesquels figurerait la lecture de best-sellers dont la littérarité est lacunaire. L'auteur cherche-t-il ici à s'éviter de possibles accusations d'élitisme? Au demeurant, la justification est bien sommaire comparativement aux critiques : les sous-chapitres III et IV relèvent rapidement quelques traits des romans des Brouillet, Cousture et Ouellet, assurant qu'aujourd'hui, publier « un roman du XIX<sup>e</sup> siècle » est « facile et rentable » (LQ, 228). L'ironie du critique fait du « nouveau roman populaire » de Saint-Jacques un produit de la culture envisagée comme industrie.

Le ton est tout autre dans le chapitre VII, *Nouvelles, sciences-fictions, fantastique*, qui fait état du déploiement assez récent de ces pratiques dans le champ littéraire québécois, présence désormais légitime pour la nouvelle et quasi légitime pour la science-fiction, comme le suggère Mailhot. Il livre son objet aux méthodes de l'histoire littéraire, tentant une définition générique de la

science-fiction et du fantastique à l'aide des travaux critiques disponibles sur la question et établit leur filiation avec la tradition orale et les textes fantastiques passés. Ainsi, Mailhot leur confère une légitimité qui, sans être intertextuelle, se fonde sur l'existence d'ancêtres littéraires « disséminés » dans le passé. La mise en place d'un appareil institutionnel autonome pour la science-fiction et le fantastique constitue « ce qui à la fois distingue et rapproche la paralittérature de la littérature » (LQ, 275). Plus largement, on peut considérer que la mise en place d'un champ autonome rend plutôt inopérant les principes d'exclusion et de domination censés régir les rapports entre l'institution littéraire et la paralittérature. L'histoire que trace Mailhot des structures institutionnelles qui encadrent la production de science-fiction et de fantastique (revues publiant des textes de création et permettant l'élaboration d'un discours critique, trouvant un maître d'œuvre en la personne d'Élisabeth Vonarburg, congrès annuels, collections spécialisées, prix littéraires — « judicieusement accordés » — tend à montrer qu'elle a ses propres instances de légitimation. Le travail de Mailhot, par une démonstration de la littérarité du genre couplée à l'impossibilité de réduire ces récits aux problématiques politiques ou philosophiques qui les travaillent, produit un discours attestant la recevabilité de ces genres sous le vocable « littérature ».

Mailhot condamne une catégorie de best-sellers et inclut dans son analyse pour seuls genres paralittéraires la science-fiction et le récit fantastique, lesquels se rapprochent de l'idée qu'il se fait de la littérature. Le *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*<sup>10</sup>, dirigé par Réginald Hamel, répond à une logique bien différente. Livre de commande pour les cégeps, il rassemble une multitude de collaborateurs aux horizons divers, cette pluralité de voix critiques offrant une vision très « élargie » de l'espace littéraire québécois. Vision élargie, puisqu'elle intègre les écritures fictionnelles pour la radio et la télévision, le cinéma, les revues (artistiques, sociologiques, politiques) et qu'elle accorde une plus grande importance aux genres paralittéraires qu'aux genres canoniques. L'analyse du fantastique, de la science-fiction et des bandes dessinées constitue un chapitre à part entière et le chapitre « prose romanesque » traite davantage de la nouvelle, de la littérature jeunesse et du roman policier que du roman conventionnel. Cette progression de la culture audio-visuelle « aux catégories génériques traditionnelles » témoigne d'abord d'une conception de la littérature : « Évidemment, il faut aborder la littérature au sens large du terme, c'est-à-dire dans tous les cas où l'écriture est nécessaire, et où elle peut traiter d'études littéraires : un scénario, une bande dessinée, une chanson<sup>11</sup> ». L'évidence, outre celle d'une formulation ambiguë faisant de la littérature une écriture « traitant des études littéraires », est très subtile, mais elle

---

<sup>10</sup> Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. VII.

permet de s'affranchir d'une réflexion sur les présupposés d'une telle définition quant à la « valeur » de la littérature. L'évidence s'exhibe par le primat de la sphère médiatique dans la culture actuelle qui se voit ici totalement assumé, accepté et dont l'organisation de la matière du panorama est tributaire. Évidence aussi « [qu']ensuite devait venir le théâtre, la science-fiction, la bande dessinée, [...] ce qui amènerait naturellement les catégories traditionnelles<sup>12</sup> ».

Que dire contre l'évidence et l'enchaînement « naturel » des phénomènes? La visée didactique de l'ouvrage en fait une démonstration exemplaire de ce que Jean Larose nomme « la pédagogie du vécu » dans son essai *L'Amour du pauvre*<sup>13</sup>. Celle-ci consiste à se mettre à l'écoute de l'élève, à lui enseigner en partant de son vécu, de ses connaissances immédiates, et ce, afin de ne pas lui imposer « de l'extérieur » un savoir « figé » par la norme ou la tradition. Partir de la télévision, de la radio, c'est poser comme objets liminaires des sujets connus des étudiants qui, rencontrant au passage le dynamisme de la science-fiction et de la bande dessinée au Québec, pourront, en définitive, approcher la poésie « naturellement ». Il s'agit aussi de concrétiser le désir avoué du maître d'œuvre de ce panorama, soit celui d'engranger la culture audio-visuelle et son immatérialité première en l'annexant à la production littéraire. Or l'exigence d'exhaustivité qui préside à cet ouvrage le fait sombrer dans une description de tous les artisans de l'« imaginaire collectif » contemporain, laquelle finit par hypertrophier l'importance réelle de phénomènes comme la bande dessinée ou le roman policier au Québec. Pour preuve, le texte destiné à présenter le roman québécois se veut une « enquête » (certes, il faut comprendre une forme ludique d'autoréférentialité) sur l'existence même d'un « genre policier » au Québec.

La terminologie strictement générique évacue la nécessité d'interpréter la relative marginalité de ces pratiques. Libre alors à chaque collaborateur de traiter de la situation dudit genre dans le champ littéraire et de statuer sur la valeur littéraire des textes. Michel Lord, spécialiste du récit fantastique et de la science-fiction, livre un exposé qui correspond en tous points à celui de Mailhot, alors que le récit sur la littérature-jeunesse de Madeleine Bellemare présente un champ autonome, doté de ses propres organes de consécration et de distribution. Malgré une analyse des thèmes, des lieux, de l'écriture et même de l'hybridité générique des romans-jeunesse (qui penchent souvent du côté de la science-fiction, du fantastique ou du polar), cette section s'offre en définitive comme un catalogue de la diversité des livres pour jeunes, diversité attestant de son « excellence ». Quant aux livres stigmatisés par Mailhot, ils se classent dans une analyse de la production romanesque des trente dernières années intitulée « sagas familiales et best-sellers ». Sagas familiales sur fond d'Histoire, connaissant souvent le relais télévisuel, les best-sellers « répondent [...] aux

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. IX.

<sup>13</sup> Jean LAROSE, *L'Amour du pauvre*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1991.

attentes d'un lectorat friand d'une abondance de personnages et de situations, de péripéties innombrables, où les personnages se heurtent dans d'interminables conflits familiaux ou politiques<sup>14</sup> ». Ces traits, qui servaient à décrire chez Mailhot une littérature à « consommation rapide », ne sont ici que réponses à la demande du « consommateur ».

Parler en termes de marché littéraire peut même devenir essentiel dans certains discours. Ainsi, lorsqu'il est question de la bande dessinée québécoise, il semble que le texte (la plupart du temps rédigé par un initié) devienne aisément une tribune pour se plaindre du manque de soutien financier de l'État à l'endroit de cette « pratique culturelle ». Du moins, c'est ce que je constate dans l'ouvrage d'Hamel, mais aussi dans *Littérature du Québec*<sup>15</sup>, dirigé par Yannick Gasquy-Resch. Ce livre, commande de la collection « Universités francophones » destinée à accompagner la lecture de la littérature québécoise à l'étranger, postule que la paralittérature est une des « lignes de force » qui traversent le champ littéraire québécois contemporain. Aux côtés de réflexions sur « l'américanité » ou « les écritures migrantes » se trouve donc un dossier rédigé par Aurélien Boivin sur la science-fiction, le fantastique et la bande dessinée. Préférée à une réflexion sur la poésie contemporaine, sur l'autofiction ou sur le théâtre des années quatre-vingt, la paralittérature s'impose en fin de parcours pour des raisons dont on nous fait grâce. Une explication se trouve peut-être dans « l'horizon d'attente » du lecteur français, les histoires littéraires françaises tenant de plus en plus compte, depuis Raymond Queneau et *L'Histoire des littératures* (Gallimard, 1955-1958), des « marginalités littéraires » tant passées que contemporaines<sup>16</sup>. Il n'est cependant pas sûr que les productions québécoises appellent au même traitement que le polar français ou que la bande dessinée belge.

L'histoire littéraire a notamment pour mandat de décrire ce qui, à une époque donnée, relève de pratiques littéraires. Cela suppose une conception de la littérature qui reconnaît que la valeur littéraire et les hiérarchies génériques sont des constructions historiques. En identifiant ce qui s'écrit et se lit actuellement, l'histoire littéraire adopte une posture énonciatrice qui se trouve incluse dans l'objet de son discours. La nature de ce dernier se donne nécessairement à lire comme une définition implicite de ce que peut recouvrir aujourd'hui le terme littérature et quels principes en délimitent les frontières. Durant les vingt dernières années, il s'écrit et se lit effectivement un type de roman qui connaît un vif succès et qui possède un certain nombre de caractéristiques récurrentes. Il s'écrit et se lit aussi beaucoup de littérature-jeunesse, et

---

<sup>14</sup> Réginald HAMEL, *op. cit.*, p. 374.

<sup>15</sup> Yannick GASQUI-RESCH (dir.), *Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF, « Universités francophones », 1994.

<sup>16</sup> Bernard MOURALIS, « Les littératures dites marginales ou les "contre-littératures" », dans Henri BÉHAR et Roger FAYOLLE (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 32.

de plus en plus de récits de science-fiction, de nouvelles fantastiques et de romans policiers. Il y a là des formes nouvelles de l'activité littéraire dont il faut rendre compte dans une histoire de la littérature. J'ai voulu réfléchir aux motifs de cette inclusion, aux moyens de la faire et à son impact sur la redéfinition de la littérature, et il me semble d'abord que les critères qui président à l'inclusion de la paralittérature et des best-sellers sont bien distincts chez Mailhot et chez Hamel. Sociologiques et pédagogiques (et peut-être un peu démagogiques) chez Hamel, ils sont plutôt d'ordre esthétiques et formels chez Mailhot, cette différence étant assignable à une conception de la littérature.

Ces formes nouvelles, je les ai rassemblées sous l'appellation « littérature populaire » au cours de ce travail. Cependant, l'examen du livre de Saint-Jacques et des ouvrages d'histoire littéraire de Mailhot, de Hamel et de Gasquy-Resch nous incite à revoir une étiquette qui se fonde sur l'illégitimité institutionnelle de ce qu'elle désigne. En effet, les genres paralittéraires se développent tantôt en parallèle, tantôt en collaboration avec l'institution littéraire. De plus, force est de reconnaître que la marginalité d'une littérature qui trouve un écho dans la critique journalistique, mais aussi à l'université et dans les ouvrages d'histoire littéraire, est toute relative. Il est d'ailleurs assez frappant de constater que les études sur la littérature populaire qui postulent l'illégitimité institutionnelle de leur objet ne s'incluent jamais comme facteur modifiant cette illégitimité. Il faut surtout savoir ce qu'est la littérature canonique ou ce que sont les normes de la littérature « conventionnelle » pour affirmer qu'un corpus de textes en est exclu. L'illégitimité est une valeur attribuée à un objet à partir d'un ensemble de critères qu'il ne satisfait pas. Ces critères sont des constructions discursives qui elles-mêmes traduisent des valeurs et des présupposés idéologiques.

Que peuvent nous dire les discours de l'histoire littéraire sur la question de la valeur? On n'oserait se plaindre de cette tendance des critiques à ébranler la linéarité et la simplification du discours qu'ils émettent sur la littérature. Les marginalités, la complexité des conditions et des réseaux d'acteurs qui infléchissent la vie littéraire du passé font apparaître des zones d'ombres, des irrégularités, dans un portrait qui perdrait à être homogène. Sauvante du discrédit une approche historique lacunaire car trop réductrice, cet intérêt pour le marginal, le négligé, le minoritaire, le non-canonique a aussi quelque chose de très postmoderne. Tournée vers un présent marqué par la démocratisation de la culture, cette démarche donne lieu à une valorisation ambiguë du « populaire » contemporain.

Il me semble qu'on assiste à l'émergence d'un discours qui prend la diversification de pratiques littéraires, historiquement jugées mineures, comme un signe de maturité. Si certains, comme François Ricard et Gilles Marcotte, déplorent une surabondance de parutions, d'autres envisagent le foisonnement

comme un signe de santé. C'est du moins l'impression que me donnent un ouvrage comme celui de Hamel et l'enthousiasme de Saint-Jacques envers l'existence de best-sellers québécois pouvant désormais rivaliser avec des œuvres américaines et françaises du même type (alors qu'il s'indigne du retard de notre paralittérature). La littérature québécoise « a rattrapé ses retards par rapports aux mouvements européens, américains » (LQ, 179) nous dit Mailhot, elle a même « pris de l'avance », nous rappelle-t-on chaque fois qu'il est question de la renommée internationale de notre littérature-jeunesse. Alors que Camille Roy justifiait l'intégration de textes à faible valeur littéraire dans son manuel d'histoire littéraire par la jeunesse de notre littérature, on peut maintenant assister à une valorisation de cette même littérature par l'existence de textes qui ne visent pas à être de la grande littérature.

Si la « pratique panique d'une québécutude », pour reprendre les termes de que Mailhot emprunte à Pierre Nepveu<sup>17</sup>, n'est plus à l'œuvre dans la littérature québécoise depuis les années quatre-vingt, le cadre national n'est pas évacué pour autant de l'interprétation qu'on peut en faire. Ainsi, l'essor de nouvelles pratiques littéraires devient le signe d'un progrès de la littérature québécoise et ce progrès « une spécificité » de notre littérature contemporaine. La démocratisation de la culture a grandement modifié le statut social de la littérature et le discours critique qui l'accompagne. Ajoutée au relativisme ambiant, elle fait de la littérature populaire contemporaine un corpus envers lequel toute critique négative peut se voir taxée d'élitisme. Critiquer ce qui a du succès, ce serait prendre la masse pour des ignares; y relever des lacunes d'ordre esthétique, ce serait se méprendre sur les visées de ces romans qui ne cherchent, si l'on en croit Saint-Jacques, qu'à illustrer les réels désirs du lectorat. Je croyais acquise une certaine méfiance à l'égard du principe de représentativité « littérature-nation ». Or,

[...] s'il est autorisé de croire qu'une littérature nationale travaille à l'élaboration identitaire d'une "société rêvée" commune, l'étude des best-sellers au Québec doit permettre d'identifier démocratiquement les rêves les plus répandus des Québécois, non ceux de quelque corps d'intellectuels chargé de s'exprimer « au nom de tous les siens »<sup>18</sup>.

Il faut donc se méfier d'une littérature identitaire parce qu'elle donne l'illusion de traduire les questionnements d'une collectivité sur elle-même; la littérature populaire quant à elle, sous ses apparences banales, renfermerait des vérités secrètes sur les aspirations des membres de la nation.

La littérature populaire, puisqu'elle se prête moins bien à l'analyse littéraire traditionnelle, semble inciter à verser l'interprétation au compte de « l'horizon

---

<sup>17</sup> Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 1999 [1988].

<sup>18</sup> Denis SAINT-JACQUES, *loc. cit.*, p. 19

d'attente » du lecteur, au risque de produire une fiction de la réception et de concevoir de façon trop rigide les stratégies et les intentions littéraires. On ne pourrait toutefois nier que les best-sellers des années quatre-vingt et la paralittérature viennent modifier l'imaginaire littéraire québécois. Ces pratiques influencent la posture sociale imaginaire par laquelle peut se penser l'écrivain d'ici; elles participent à une redéfinition des conditions d'écriture contemporaines. La littérature québécoise existe désormais comme héritage avec lequel certains auteurs tissent une filiation par leur écriture. Mais il est aussi possible de se fondre dans l'anonymat d'une collection jeunesse ou d'envisager de se lancer à la conquête d'un marché en se servant des médias pour s'ériger en vedette culturelle pop.

L'inclusion de la littérature populaire dans l'histoire littéraire doit être l'occasion de réfléchir au triomphe de la culture médiatique et d'une économie de marché axée sur la consommation. Il y a un lien évident entre la marchandisation des biens culturels et l'essor actuel de pratiques littéraires travaillées par la logique ambiante du divertissement. L'étude des caractéristiques thématiques et formelles des romans à succès des années quatre-vingt ou de la diversité générique de la littérature jeunesse mérite d'être accompagnée d'un regard sur leur mise en marché, sur la sérialité qui assure la fidélité d'un lectorat, sur la médiation de l'univers télévisuel dans l'écriture, etc. Sans taxer les artisans de cette littérature de clientélisme, il semble pertinent de sonder l'apparition d'une écriture désormais « orientée » par un objectif de rentabilité.

Qu'on doive faire le récit de la littérature contemporaine ne signifie pas qu'on doive en tout point la célébrer. Le discours critique de l'histoire littéraire est d'autant plus crucial, qu'il assume un mandat intermédiaire entre la critique journalistique et la critique universitaire spécialisée destinée principalement aux pairs. En ce sens, ne pas surestimer les phénomènes paralittéraires, juger de la valeur esthétique, voire philosophique, des œuvres populaires, dégager les liens entre celles-ci et la culture médiatique, constitue une forme d'engagement envers la littérature et sa valeur existentielle. Affirmer une certaine dissidence à l'égard de la culture de masse, prétendre au bien-fondé d'un discours critique institutionnel, voilà peut-être la vraie pratique mineure, marginale... quasi illégitime.

Marie-Andrée Laniel