

L'intégration problématique du corpus contemporain dans une histoire littéraire du Québec

Écrire une histoire littéraire à n'importe quelle époque implique qu'on se penche sur les œuvres d'un corpus littéraire donné à partir d'un point de vue contemporain, toujours aveugle par rapport au présent. En effet, dans le cas des textes récents, il manque la distance historique nécessaire pour déterminer quelles sont les œuvres importantes qui seront encore lues par les générations futures. Dans le cas d'une histoire littéraire du Québec écrite en 2005, la nécessité de se prononcer avant l'heure sur l'éventuelle postérité des œuvres n'est pas la seule difficulté, déjà considérable, à laquelle se heurtent les auteurs quand ils souhaitent rendre compte de la littérature contemporaine. Le corpus lui-même, la configuration du discours critique et les mécanismes institutionnels qui régissent ce paradigme posent des problèmes de méthode qui rendent problématique l'intégration de ce qui s'écrit aujourd'hui dans une histoire littéraire.

Pour rendre compte de ces problèmes, en comprendre les causes et évaluer leur impact réel dans l'élaboration d'une histoire littéraire, revenons dans un premier temps sur les changements que François Ricard observe à propos de la littérature québécoise des dernières années dans son article « Remarques sur la normalisation d'une littérature¹ ». Sa première observation concerne la croissance exponentielle de la production littéraire au Québec depuis 1980. En effet, on assiste alors à un boom littéraire phénoménal : le nombre de textes publiés, de revues littéraires et d'écrivains ne cesse d'augmenter depuis, parallèlement — mais pas toujours proportionnellement — à la taille et au chiffre d'affaires des maisons d'édition et des librairies. En 1996, on retrouve au Québec 130 maisons d'édition, qui publient environ 4000 titres par année, dont 30% concernent la littérature générale. La production a presque triplé dans les vingt-cinq dernières années, et, si on tient compte de sa population, le Québec produit davantage de livres par habitant que l'Allemagne, la France, l'Italie et les États-Unis². En 2002, la Bibliothèque nationale du Québec a reçu 6283 livres au service du dépôt légal³. Cette année, au Salon du livre de Montréal seulement, plus de mille écrivains ont été invités à donner une séance de signatures.

¹ François RICARD, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », *Écriture*, n° 31 (automne 1988), p. 11-19.

² Voir le site de l'Association nationale des éditeurs de livres : www.anel.org/fr/publications/edition.html

³ Jean-François NADEAU, « Au bout des lettres », *Le Devoir*, 23 août 2003, p. F1.

Cette croissance du nombre d'auteurs et de textes publiés est d'abord causée par la mise en place d'une institution forte soutenue par l'État. En effet, c'est grâce aux bourses d'écriture et aux divers prix littéraires que les auteurs peuvent se donner le temps nécessaire pour écrire. De plus, sans les subventions accordées aux maisons d'édition, la plupart des textes n'auraient pu être publiés. Gilles Marcotte souligne par ailleurs les effets pervers de ces politiques institutionnelles, grâce auxquelles « le Québec est sans doute le lieu du monde [...] où il est le plus facile de se faire publier⁴ ». La plupart des manuscrits sont édités rapidement, sans être toujours revus, afin que la maison d'édition puisse respecter les « quotas » de production nécessaires pour recevoir des subventions, tandis que la distribution dans les librairies, paradoxalement, se fait difficilement. Comme l'indique Marcotte, « l'édition québécoise se nourrit des écrivains plutôt qu'elle ne les nourrit⁵ ».

Un autre facteur de croissance est certainement la démocratisation de l'écriture, qui va de pair avec la démocratisation de l'enseignement. Comme l'écriture est devenue accessible, n'importe qui, à la limite, peut maintenant s'improviser écrivain à ses heures, d'autant plus que les cours de création littéraire dans les cégeps et les universités favorisent cet essor. Les professeurs de création jouent d'ailleurs un rôle non négligeable dans l'institution en participant à la découverte de nouveaux talents. C'est le cas notamment d'Yvon Rivard qui a formé Ying Chen et a contribué à la faire connaître. De façon générale, la formation des écrivains, en mettant l'accent sur certaines pratiques littéraires, contribue à l'émergence de nouvelles tendances.

Quelles sont les conséquences de cette « graphomanie » sur l'histoire littéraire du Québec? Selon Ricard, le corpus, limité jusque dans les années soixante-dix, peut difficilement, à cause de sa taille, être appréhendé globalement aujourd'hui : « personne, aujourd'hui, n'est capable de suivre systématiquement les parutions, ne serait-ce que dans un genre particulier, ni d'en avoir quelque vue d'ensemble que ce soit⁶. » On pourrait objecter que, malgré la croissance récente du corpus, la littérature québécoise reste une littérature mineure, et que les littératures dites majeures, comme celle de la France, ont été confrontées beaucoup plus tôt au problème du nombre abondant des œuvres. Depuis longtemps, personne en France ne peut lire tous les textes parus en une année, et pourtant les histoires littéraires françaises proposent une vue d'ensemble du corpus. C'est qu'au problème de l'abondance des textes vient s'en superposer un autre : la diversification du corpus.

⁴ Gilles MARCOTTE, « Institution et courants d'air », dans *Littérature et circonstances. Essais*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ François RICARD, *loc. cit.*, p. 13.

Selon Ricard, il n'y aurait plus de problématiques communes, d'écoles ou de mouvements littéraires, mais plutôt une multiplicité de thèmes, de formes et d'esthétiques. L'écrivain, isolé, poursuivrait une recherche littéraire personnelle sans partager avec les autres écrivains une « conscience du corpus ». Les courants idéologiques rassembleurs comme le féminisme, le socialisme et le nationalisme, si présents dans la période précédente, auraient perdu de leur attrait. Globalement, le pluralisme esthétique remplacerait l'exigence de modernité des années soixante et soixante-dix.

Quelles sont les conséquences de cette diversification dans l'élaboration d'une histoire littéraire? Selon Jean Molino, le lecteur contemporain, « en proie au démon de la curiosité », serait confus devant la multiplicité des possibilités nouvelles qui s'offrent à lui et n'arriverait plus à fixer son attention nulle part⁷. L'historien de la littérature n'échappe pas à ce phénomène et doit s'y arracher pour déterminer quels sont les textes importants du corpus. Comme chaque œuvre semble être une île qui ne communique pas avec les autres, il devient difficile de tracer un portrait global de la littérature contemporaine, d'opérer des catégories et de présenter des tendances générales.

N'existe-t-il pas tout de même des thèmes ou des formes récurrentes dans les textes récents? Dans le discours critique circulent plusieurs concepts, plus ou moins liés à la postmodernité, qui pourraient éventuellement servir de catégories dans l'histoire littéraire : l'identité, l'altérité, la filiation et l'hybridité culturelle; l'intimité, la mémoire et l'autofiction; l'auto-réflexivité et l'intertextualité; l'hybridation et le morcellement des genres; le ludisme, l'ironie et la parodie; et, finalement, la valorisation du populaire et du mineur. Évidemment, il est nécessaire de distinguer les catégories du discours critique des composantes réelles des textes littéraires, mais, comme on ne peut tout lire et que le corpus est éclaté, on doit s'appuyer en partie sur ce discours pour aborder la littérature contemporaine. La critique, combinée à d'autres indicateurs, dont les listes de prix littéraires, permettrait alors de déterminer quelles œuvres ont été légitimées et en fonction de quels critères.

Une chose est sûre, on ne peut ignorer complètement la notion de postmodernité, même si le terme est souvent critiqué et que sa définition, souple et extensible, ne fait pas consensus. En effet, ce concept, souvent galvaudé, a obtenu un tel succès auprès de la critique qu'il est à peu près impossible de lire une réflexion générale sur la littérature contemporaine sans le voir apparaître. Cependant, Janet Paterson a noté qu'une certaine méfiance à l'égard du concept perdurait au Québec⁸. En fait, c'est surtout, selon elle, par le

⁷ Jean MOLINO, « Présence des classiques? », *Le Débat*, n° 54 (mars-avril 1989), p. 16.

⁸ Janet PATERSON, « Le postmodernisme et la "pensée migrante" au Québec », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Actes du colloque tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003, Montréal, Lanctôt, 2004, p. 319-331.

détour théorique de la transculture et de l'écriture migrante qu'est intégrée cette notion, notamment grâce à la revue *Vice Versa*. Si la critique semble hésiter à utiliser le mot lui-même, cette réticence ne l'empêche pas, par contre, d'avoir recours aux concepts périphériques qui lui sont rattachés.

En outre, est-il juste d'affirmer, comme le fait Ricard, que les écrivains sont isolés, investis dans une recherche littéraire personnelle? Récemment, la revue *Contre Jour* s'est justement donné pour objectif de rompre la solitude des écrivains, de les rassembler autour de la revue et d'établir des liens entre les auteurs consacrés et les écrivains de la relève pour créer une filiation. En fait, cette question de la filiation littéraire est tout à fait à l'ordre du jour, car des auteurs comme Catherine Mavrikakis se réclament de Ducharme ou d'Aquin : ils pastichent leur style, reprennent des passages entiers de leurs œuvres et en font même des personnages de fiction. N'est-ce pas le signe qu'une « conscience du corpus » est bel et bien vivante? De toute manière, croire à l'isolement des écrivains serait faire fi des nombreux réseaux qui se sont mis en place (par exemple celui de la science-fiction) et des appareils institutionnels qui font circuler certaines normes esthétiques.

Et quand on y regarde de plus près, le corpus de la période précédente était lui aussi très diversifié. Si on pense aux auteurs de la Révolution tranquille (Ducharme, Hébert, Godbout, Ferron, Blais...) peut-on vraiment affirmer que le corpus était unifié? En fait, s'il est désormais possible de dégager des problématiques communes à partir de ces œuvres, c'est surtout grâce au travail de la critique, qui bénéficiait d'une grande autorité dans les années soixante et soixante-dix. En jouant un rôle d'animateur littéraire et de promoteur des œuvres contemporaines, la critique a favorisé l'émergence de voix fortes et a donné une cohésion à l'ensemble, contribuant à « l'invention » de la littérature québécoise et de son institution, comme l'a démontré Nicole Fortin⁹. En fin de compte, l'abondance et la diversité des œuvres ne posent pas vraiment de problème pour l'histoire littéraire s'il existe une forme d'autorité comme la critique pour déterminer des critères esthétiques à l'aune desquels on peut opérer des choix.

La troisième observation de Ricard sur la relativisation des codes se trouverait alors au cœur du problème. Selon lui, on assisterait aujourd'hui à une déhiérarchisation des formes littéraires, en accord avec le relativisme de l'époque. L'innovation côtoierait des pratiques plus traditionnelles et populaires sans qu'aucune tendance ne prévale sur les autres. Évidemment, ce constat n'est pas le fait du hasard, et l'auteur fait lui-même référence au postmodernisme lorsqu'il évoque cette récusation des hiérarchies. Pour cette

⁹ Nicole FORTIN, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire, 1965-1975*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1994.

raison, il vaut la peine de réfléchir sur l'origine et la signification du terme, expliqué de façon synthétique par Dominique Viart¹⁰.

D'abord utilisé pour décrire une nouvelle tendance architecturale, l'adjectif « postmoderne » prend tout son sens dans l'essai *La Condition postmoderne* (Minuit), écrit en 1979 par Jean-François Lyotard, à qui le Canada avait demandé de rendre compte des conditions du savoir à l'époque contemporaine. Selon cet auteur, la modernité était gouvernée par une conception idéologique de l'Histoire et de son mouvement, dont l'humanisme des Lumières, l'idéologie du progrès et le marxisme seraient les principaux méta-récits de légitimation. Ces méta-récits seraient désormais en crise, à la suite de la Shoah, d'Hiroshima, du Goulag et de la faillite des idéologies après 1968, événements qui ont tous contribué à saper l'idée que l'humanité progresse et s'améliore. Comme l'explique Viart, « [...] puisque ces grands récits fournissaient les repères de la pensée et l'aune de nos valeurs, nous vivons un temps dans lequel l'axiologie se perd, l'évaluation ne repose plus sur des critères largement partagés¹¹ ». On voit bien alors à quelle difficulté majeure se heurte l'historien qui souhaite rendre compte de la littérature contemporaine : l'histoire littéraire, fondée sur la hiérarchie des œuvres, implique un jugement de valeur, alors même que l'époque contemporaine a perdu ses repères axiologiques. Écrire une histoire littéraire aujourd'hui, c'est donc d'emblée se placer à contre-courant, d'autant plus que la tendance critique est à la modestie et aux études ponctuelles¹².

En fin de compte, quand Ricard affirme qu'on « tend à considérer sur un même plan toutes les formes et tous les contenus », à qui adresse-t-il le reproche, sinon à la critique, puisque c'est elle qui, durant l'époque moderne, se charge « d'ordonner [la] variété, de ne pas accorder la même valeur à tous les courants, et de privilégier le "dépassement" et la recherche¹³ »? La critique hésiterait-elle aujourd'hui à poser un jugement sur les œuvres et à imposer des critères esthétiques, au nom d'un principe d'égalité si communément admis qu'il remettrait en question les fondements mêmes de cette pratique? Si c'est le cas, le choix des textes contemporains dans l'histoire littéraire devient problématique, car la critique, qui devrait servir de borne, ne jouerait plus tout à fait son rôle. Il semble alors nécessaire de réfléchir à ce rôle de la critique et de vérifier si nous ne pourrions pas malgré tout compter sur elle pour nous donner le pouls de la littérature qui s'écrit aujourd'hui.

¹⁰ Dominique VIART, « Le récit postmoderne », dans Dominique VIART et Frank BAERT (dir.), *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 153-165.

¹¹ *Ibid.*, p. 154.

¹² Yves BAUDELLE, « La critique contemporaine », dans *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, *loc. cit.*, p. 135.

¹³ François RICARD, *loc. cit.*, p. 15.

Yves Baudelle identifie deux types de pratiques, soit la critique de journalistes et celle de professeurs, dont il n'est pas inutile de rappeler le rôle respectif : le journaliste traite de l'actualité et de la multitude de titres qui paraissent, tandis que l'universitaire s'intéresse généralement aux œuvres consacrées, qui appartiennent au passé et font la culture. Évidemment, ces définitions antinomiques ne couvrent pas entièrement le spectre des différentes pratiques, mais elles rendent compte à tout le moins des principaux pôles de la critique.

Jacques Allard constate que, dès 1975, le clivage se creuse entre la critique journalistique et la critique universitaire¹⁴. La première, souvent impressionniste, se trouve du côté des médias de masse et du marché. Elle incarne la démocratisation du goût littéraire, joue un rôle de promotion et pour cette raison ne s'occupe que du dernier livre paru. Jean Royer décrit ainsi son rôle de chroniqueur littéraire dans le journal *Le Devoir* :

J'ai d'abord la mission d'informer le public des dernières parutions. Puisque, pour ce faire, il me faut sacrifier l'analyse approfondie d'une œuvre au profit d'un commentaire impressionniste, je devrai donc m'assurer que j'éclaire le jugement du public lecteur. Il s'agit pour moi de faire valoir, non pas une critique d'autorité, mais plutôt une critique d'accompagnement¹⁵.

La critique journalistique ne possède donc pas l'autorité nécessaire pour assurer la pérennité des œuvres, notamment à cause des conditions dans lesquelles elle s'exerce. En effet, le chroniqueur doit réagir instantanément à des œuvres nouvelles qui n'ont pas encore reçu d'étiquette autre que celle que leur façonne l'édition. Bénéficiant de très peu de temps et d'espace pour les analyser, il s'adresse au lecteur moyen, souvent pressé, qui souhaite surtout être informé et conseillé dans le choix de ses lectures. Comme le mentionne Guy Cloutier, « les médias lui imposent [...] des contraintes qui limitent singulièrement le champ de sa réflexion¹⁶ ». Pour toutes ces raisons, on peut difficilement tenir compte, dans une histoire littéraire, des jugements que pose la critique journalistique.

C'est plutôt la critique universitaire qui s'occupe de la postérité des œuvres, et c'est donc logiquement vers elle que l'histoire littéraire doit se tourner. Cette critique, depuis le milieu des années soixante-dix, a progressivement quitté l'espace public pour se restreindre aux revues spécialisées. Ses principaux objets sont l'étude approfondie des œuvres et la recherche théorique de pointe. Hyperspécialisée et en décalage avec la parution des textes, elle ne se donne pas le mandat de juger leur valeur de façon

¹⁴ Jacques ALLARD, *Traverses de la critique littéraire au Québec*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1991.

¹⁵ Jean ROYER, « Le premier lecteur », *Écrits du Canada français*, n° 70 (1990), p. 126.

¹⁶ Guy CLOUTIER, « La voix de l'unique », *Écrits du Canada français*, n° 70 (1990), p. 107-108.

explicite. Au contraire, « là où le journaliste, assumant sa subjectivité, porte un jugement de goût, le professeur spécialiste de littérature prétend à l'objectivité, voire à la scientificité¹⁷ ». Comme la critique savante préconise la rigueur plutôt que l'opinion, la valeur qu'elle accorde à une œuvre se devine surtout au nombre d'articles et de monographies qui lui sont consacrés. Ce jugement implicite dans les choix et la rhétorique du discours savant contribue à la canonisation des œuvres grâce à une légitimité dont ne bénéficie pas le discours journalistique.

Le problème majeur, si on souhaite aborder le corpus contemporain dans une histoire littéraire, c'est que celui-ci n'est pas suffisamment couvert par la critique savante. L'historien, dans le cas des textes très récents, doit alors se tourner vers la critique journalistique, et travailler à partir d'un discours fragile et éphémère. Malheureusement, on ne retrouve plus aujourd'hui le rôle intermédiaire de l'essayiste littéraire, tel que Gilles Marcotte le pratiquait dans les journaux pendant la période précédente. Cette pratique intermédiaire, « celle de l'universitaire écrivain [...] chez qui se conjugue la communication mondaine et un certain travail d'érudition¹⁸ », permettait de rassembler en un seul discours celui du journaliste amateur et de l'universitaire. L'essayiste, véritable critique de goût, posait un jugement esthétique éclairé sur les œuvres tout en cherchant à « se déguiser en lecteur moyen », comme l'affirmait Marcotte lui-même. Cette critique d'accompagnement des textes contemporains, sans être tout à fait autoritaire, n'en était pas moins législatrice : elle jugeait, distinguait, hiérarchisait les œuvres et accompagnait les écrivains estimés dans leur parcours. « À la fois lecteur et analyste, le critique se place alors à mi-parcours entre la découverte de l'œuvre et sa compréhension, entre sa lecture immédiate et subjective et sa relecture objective, entre sa connaissance et sa reconnaissance¹⁹ ». Bien qu'elle n'existe plus telle quelle aujourd'hui, cette critique essayistique, dont la qualité du jugement accentuait la valeur de certaines œuvres, continue d'avoir un impact sur notre façon de juger et de concevoir la littérature.

Pourquoi cette pratique essayistique dans les journaux n'a-t-elle plus cours aujourd'hui? D'abord, la publication hors des lieux savants n'est plus encouragée dans les milieux universitaires, notamment à cause du financement de la recherche. En effet, le système de subventions, hérité des sciences, ne valorise que les articles scientifiques, ce qui donne lieu à une hyperspécialisation des savoirs et, inversement, à une dévalorisation des pratiques généralistes et essayistiques. Ainsi, écrire dans un journal ne donne aucun capital symbolique et ne peut concourir à l'avancement d'une carrière, ce qui expliquerait la désaffection des universitaires dans les journaux. On constate aussi

¹⁷ Yves BAUDELLE, *loc. cit.*, p. 127.

¹⁸ Jacques ALLARD, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹ Nicole FORTIN, *op. cit.*, p. 7.

globalement leur désengagement dans la sphère sociale, ceux-ci n'étant plus animés, comme les intellectuels pendant la période précédente, d'un projet politique tel que l'éducation populaire. Pour toutes ces raisons, on ne retrouve plus aujourd'hui de relais critique qui s'occuperait de juger la valeur des textes contemporains, travail préalable nécessaire pour écrire une histoire littéraire et dont les membres du projet devront combler le manque.

Il existe pourtant une certaine critique d'auteur pratiquée dans les journaux qui se rapproche d'une telle pratique, par exemple la chronique de Louis Hamelin dans *Le Devoir*, mais la proximité des textes qu'il commente avec son propre statut de romancier fait qu'il ne bénéficie pas de la même légitimité que pouvait avoir Marcotte en tant que critique universitaire. Jusqu'à récemment, des émissions de radio diffusées sur la chaîne culturelle de Radio-Canada abordaient aussi la littérature dans un discours à mi-chemin entre l'érudition et la vulgarisation. Pensons par exemple à *Passages*, émission animée par Jean Larose et Georges Leroux, qui regroupaient autour d'un thème une constellation de livres marquant notre siècle, ou encore à *Paysages*, où Stéphane Lépine présentait chaque semaine un dossier complet sur un grand écrivain. Ces émissions, retirées des ondes en 2002, sont remplacées par de brèves capsules sur la littérature, noyées dans un discours portant sur le reste de la culture. Les lieux propices à cette parole intermédiaire ont donc progressivement disparu. Si une telle pratique existe encore de façon marginale, elle s'adresse non plus à un public élargi, mais au public restreint des revues littéraires savantes. C'est le cas, par exemple, de la chronique de Michel Biron sur le roman contemporain dans *Voix et images*.

Cette chronique pourrait-elle nous éclairer sur ce qui caractérise le contemporain? Dans le numéro du printemps 2000, Biron fait justement le point sur l'état du roman québécois contemporain par le biais d'une lettre fictive à un étudiant. Son constat en dit long sur le désarroi de la critique savante face à la production contemporaine. D'emblée, il doute qu'on puisse répondre à cette question de façon synthétique, et son opinion n'est pas des plus favorables :

Aucun roman québécois paru depuis quelques mois, j'allais dire depuis quelques années, ne s'impose de lui-même à l'attention de l'amateur de romans. Sur ma table, je ne vois rien qui puisse véritablement *tenir compagnie*. Je vois bien quelques rencontres qui justifient qu'on s'y arrête, mais rien de durable, rien de très engageant. Vu de loin, oui, on pourrait y croire, l'effet de masse est probant, on publie indéniablement beaucoup – beaucoup trop, disent les mauvaises langues. Mais une fois en présence des textes, le doute s'installe. Ce n'est pas ça, se dit-on²⁰.

²⁰ Michel BIRON, « Lettre à un étudiant », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3 (printemps 2000), p. 582.

Pourtant, le critique ne déteste pas ce qui s'écrit aujourd'hui, au contraire, et c'est peut-être là le problème : plus rien ne lui répugne, ne l'ébranle ou ne le choque; tout le laisse tiède et indifférent.

Pour prendre la mesure de cette prétendue tiédeur de la critique contemporaine, j'ai consulté la réception critique de *Rouge, mère et fils* (Seuil, 2001), roman de Suzanne Jacob qui m'avait laissée perplexe et un peu tiède à la première lecture, malgré la force de certains passages. Quelle ne fut pas ma surprise d'apprendre que la critique journalistique et savante s'accordait pour dire que le roman était exceptionnel. Marcotte affirme qu'« il n'est pas impossible que *Rouge, mère et fils* soit le meilleur roman de Suzanne Jacob²¹ » tandis que Biron y voit « le roman québécois le plus inspiré de l'année²² ». Selon lui, « avec ce roman important, [...] Suzanne Jacob confirme qu'elle est devenue l'une des voix majeures du roman québécois actuel, la plus sensible peut-être au désarroi de la nouvelle génération ». Cependant, on ne crie pas au génie, et c'est en gardant une certaine réserve qu'on en fait l'éloge. C'est le meilleur roman, certes, mais dans une portée restreinte, puisqu'on ne lui accorde de la valeur que par rapport à la production de l'auteure ou aux romans publiés la même année, sans jamais laisser entendre qu'il puisse transcender les limites de son époque. Ces commentaires mettent en évidence le fait que le rapport au temps des œuvres s'est transformé : il semble impossible aujourd'hui de prédire la pérennité d'une œuvre, ce qui expliquerait en partie la difficulté d'inclure le contemporain dans une histoire littéraire.

On pourrait encore creuser la question et se demander pourquoi on ne parvient plus ni à haïr ni à aimer passionnément les œuvres récentes. Comme le paradigme contemporain a davantage été théorisé dans le champ de l'art, je me suis penchée, pour trouver un début d'explication, sur la réflexion sociologique de Nathalie Heinich, qui pense l'art contemporain comme un système traversé de paradoxes. Bien sûr, les arts visuels et la littérature forment des champs distincts, mais il est sûrement possible d'établir des parallèles.

Dans *Le triple jeu de l'art contemporain*²³, Heinich rend compte du dysfonctionnement de ce système qui se résume en trois propositions. D'abord, les artistes sont condamnés à la transgression perpétuelle au nom de la subversion, devenue la norme. Ensuite, les institutions renoncent à leur rôle normatif en intégrant immédiatement toute transgression au nom de l'ouverture. Finalement, les amateurs d'art, en plein désarroi, ne savent plus quoi ni comment admirer, tandis que le grand public est tout simplement exclu. La source du problème proviendrait de ce qu'elle appelle le « paradoxe permissif ».

²¹ Gilles MARCOTTE, « Questions d'héritage », *L'Actualité*, vol. XXVI, n° 11 (juillet 2001), p. 77.

²² Michel BIRON, « La littérature contemporaine », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 1 (automne 2001), p. 136.

²³ Nathalie HEINICH, « Conclusion », dans *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, p. 327-350.

Le paradoxe, c'est que l'institution, forme d'autorité dont le rôle consiste à délimiter les frontières esthétiques, autorise maintenant la transgression de toutes les frontières. Celle-ci est donc devenue impossible, du fait même qu'elle est intégrée par l'institution dès qu'elle apparaît. « Ainsi se perpétue la fiction d'une transgression artistique se heurtant au conservatisme des institutions (paradigme moderne) alors même que l'acceptation immédiate par l'institution annule l'effet transgressif [...] (paradigme contemporain)²⁴ ». Les artistes sont alors pris dans une double contrainte. L'institution leur donne l'ordre de transgresser : s'ils le font, ils obéissent à l'ordre, donc ils ne transgressent pas vraiment; s'ils ne le font pas, ils désobéissent comme le veut l'institution, mais se trouvent dès lors en dehors des critères qu'elle valorise.

L'une des conséquences de cette situation, c'est que l'esthétique du changement devient paradoxalement un retour au conservatisme. Comme le mentionne Yannick Roy :

Le rêve d'une société où tous les écarts seraient permis et où il serait *interdit d'interdire*, comme le voulait le fameux slogan de mai 68, a débouché sur une société étrangement uniforme sous son apparente diversité, puisque tous les écarts n'y sont permis que dans la mesure où ils sont devenus parfaitement indifférents²⁵.

En fait, quand l'innovation devient un standard, la seule façon d'innover est de refuser d'innover. N'est-ce pas à cause de cette fatigue de l'esthétique du changement que nous assistons aujourd'hui au retour à des formes littéraires du passé? C'est ainsi que Ricard constate la redécouverte de la lisibilité et du réalisme dans le roman contemporain tandis que Nepveu identifie un retour au lyrisme dans la poésie québécoise des années quatre-vingt. Par contre, ce « resurgissement » du récit et du lyrisme ne constitue pas un simple retour à la tradition, mais apparaît plutôt comme un mouvement de réécriture : « c'est en effet l'une des directions de la littérature la plus contemporaine que d'être un art de la citation, du collage, de la réinterprétation, du pastiche, du remaniement parodique ou de l'intertextualité infinie²⁶ ». Ainsi, la littérature déjoue le paradoxe permissif en s'appuyant sur des formes déjà existantes.

Cependant, comme ces emprunts appartiennent parfois à une modernité qui a elle-même franchi bien des frontières, les artistes doivent faire de la surenchère pour aller toujours plus loin dans la transgression. Le roman *Ça va aller* (Leméac, 2002) de Catherine Mavrikakis, tout entier traversé par le paradoxe permissif, en est un bon exemple. Mavrikakis fait de Ducharme un personnage de fiction qui apparaît sous le pseudonyme de Robert Laflamme.

²⁴ *Ibid.*, p. 343.

²⁵ Yannick ROY, « Le piège », *L'Inconvénient*, n° 4 (février 2001), p. 11.

²⁶ Yves BAUDELLE, « La littérature française depuis 1945 », dans *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, *loc. cit.*, p. 37.

Déjà, elle brouille les frontières du vrai et du faux, déplaçant et repoussant les limites de la fiction. De plus, le récit est une charge d'une violence inouïe non seulement contre l'écriture de Ducharme, mais surtout contre les universitaires qui l'idolâtrèrent et les écrivains qui en sont le sous-produit. La narratrice souhaite rejeter l'héritage fragile que lègue Laflamme alias Ducharme, mais, pour ce faire, emprunte les mêmes armes littéraires que lui. Plus elle rejette tout en bloc dans un langage agressif de pure négativité, plus elle ressemble à Antigone, l'alter ego de Bérénice; plus son écriture parodie celle de « Laflamme », plus elle se rapproche des procédés qui la caractérisent. Ainsi, la révolte contre l'héritage ducharmien est impossible, puisque, dès qu'on se révolte contre lui, on finit par lui ressembler, on ne fait que répéter la même rhétorique. Il faut donc toujours aller plus loin dans le rejet et la logique parodique, ce que Mavrikakis prend un malin plaisir à accomplir. Cette surenchère finit d'ailleurs par se retourner contre elle-même, car l'héroïne accepte d'être l'Antigone de Laflamme et d'avoir un enfant de lui, qui deviendra la grande écrivaine québécoise du XXI^e siècle. Vouloir se révolter contre la révolte ou parodier la parodie, c'est donc nécessairement perpétuer le même dans un excès toujours plus grand qui mène au bord du gouffre de la folie.

Puisque des auteurs comme Mavrikakis font de la surenchère, les critiques qui souhaitent suivre la vague doivent produire sans cesse du discours pour rendre compte des dernières innovations. Cette surcharge de discours les force éventuellement à faire la critique de la critique savante, ce que représente l'entreprise de Nicole Fortin dans *Une littérature inventée*. L'institution, avec ses politiques de subvention, répond elle aussi à cette situation par la surenchère, puisqu'elle contribue à accroître le nombre d'artistes et accentue l'écart entre l'offre et la demande en minimisant l'impact du public. J'irais jusqu'à poser l'hypothèse que ces politiques donnent naissance à un « système à deux vitesses », pour reprendre un terme à la mode. D'un côté, il y aurait la littérature commerciale, qui fonctionne selon les lois du marché et dont la valeur dépend de sa rentabilité. Les best-sellers et la littérature jeunesse feraient partie de ce système. De l'autre côté se trouverait la littérature plus recherchée, souvent subventionnée, qui peut avoir un certain potentiel commercial, mais dont la fin en soi réside davantage dans le succès d'estime auprès des spécialistes et des initiés. C'est alors l'institution elle-même qui se met en valeur et s'expose, au Québec comme à l'étranger, pour attester de son existence et de sa vitalité. Bien sûr, les frontières entre ces deux « systèmes » ne sont pas étanches : une même œuvre peut passer de l'un à l'autre, ou même faire partie des deux à la fois. C'est le cas notamment de Michel Tremblay, qui écrit de la littérature populaire légitimée par l'institution.

Le retour à des formes du passé et la triple surenchère de l'artiste, du critique et de l'institution ne sont pas les seules conséquences du paradoxe permissif. En effet, comme le mot d'ordre de l'institution est d'étonner, les

initiés, qui ont intériorisé cette exigence, ne peuvent plus jamais être étonnés. Dans le cas de la littérature, il faudrait nuancer ce propos, car on ne retrouve pas cette injonction d'étonner chez tous les écrivains. Cependant, même si l'innovation n'est plus la seule façon de faire qui a cours dans le champ littéraire, la volonté d'étonner ou de choquer fait partie d'une tradition héritée de la modernité, ce qui rend les lecteurs avertis à la fois réceptifs et peu surpris. Qu'il suffise de penser à certaines œuvres hypercritiques construites pour faire réagir le lecteur, des bombes qui n'ont aucun effet et ne parviennent plus à choquer.

Prenons à titre d'exemple *L'angle mort* (Boréal, 2002) de Jean-François Chassay. Ce roman ironique, acerbe et provocant s'attaque tant à l'anti-intellectualisme ambiant qu'à la culture québécoise, blâmée pour son nombrilisme et son refus de l'autocritique. Il prend à contre-pied la tendance contemporaine à relativiser toutes les valeurs pour faire l'éloge de la raison et de la culture. Le récit qu'il met en forme, loin de verser dans la facilité, pose des problèmes de lecture : trois monologues s'entrelacent sans que les narrateurs ne soient jamais identifiés, sans compter que l'auteur multiplie les jeux de miroirs identitaires. Pourtant, la critique n'a nullement été secouée par les audaces de l'auteur. Seulement deux articles ont été consacrés au roman lors de sa parution, ce qui suggère que la charge n'était pas assez forte pour éveiller l'attention et susciter la polémique dans les journaux. Dans l'article du journal *Voir*, Marie-Claude Fortin, loin d'être choquée, crie au génie : « Jean-François Chassay publie un troisième roman féroce et brillant, entre l'éloge de la raison, le coup de gueule et l'autocritique. Attention : livre phare²⁷ ». Réginald Martel, lui, avoue être agacé par la structure du roman, mais ne s'en offusque pas outre mesure, critiquant l'auteur avec bienveillance :

Lire ne doit pas être une activité paresseuse, mais M. Chassay aurait épargné à ses lecteurs des efforts un peu vains s'il avait écrit en tête de chaque monologue le nom du locuteur. Coquetterie de professeur sans doute, qu'on pardonne bien vite quand on s'y retrouve enfin dans ces récits parallèles, rarement concordants²⁸.

Quant à la critique savante, elle se limite à un article publié dans *Voix et images*, fait assez surprenant si on pense que l'auteur, un universitaire actif dans le milieu, s'attaque au mot d'ordre de la critique postmoderne : la relativisation des valeurs. Dans cet article²⁹, Frances Fortier relève la posture critique du roman, d'un point de vue à la fois éthique, herméneutique et esthétique, et considère qu'il incarne les interrogations prégnantes de notre époque. La neutralité du ton minimise la violence de la charge critique, devenue banale dans un monde où l'attaque virulente fait partie de la norme. Si personne ne réagit, serait-ce parce

²⁷ Marie-Claude FORTIN, « Jean-François Chassay. Casser la glace », *Voir*, 29 août 2002, p. 20.

²⁸ Réginald MARTEL, « Contre la pauvreté d'esprit », *La Presse*, 8 septembre 2002, p. B4.

²⁹ Frances FORTIER, « Vitalités romanesques ou traditions réinventées », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 2 (hiver 2003), p. 179.

que la dimension engagée du roman a été évacuée et qu'on banalise désormais la portée des idées qui y sont formulées en se disant qu'après tout, ce n'est que de la fiction?

Jean-François Chassay rêvait d'écrire un roman « qui soit au Québec ce qu'ont été les romans de Philip Roth pour la communauté juive américaine, ou les romans de Thomas Bernhard pour l'Autriche³⁰ », mais le coup n'a pas porté. Finalement, il semble impossible, dans le Québec contemporain, d'ébranler sa propre communauté par des propos acerbes sur son compte.

Ainsi, la disparition de l'interdit et l'abdication de l'autorité par les institutions rendent la subversion impossible. La littérature peut difficilement être marginale, puisque les marges sont tout de suite intégrées, jusqu'à devenir parfois le centre. Toute œuvre devient alors potentiellement institutionnelle, même et surtout celles des auteurs qui voudraient se tenir à l'écart de l'institution, puisque leurs méthodes subversives sont corroborées par cette même institution. En fin de compte, la permissivité enferme les écrivains dans une liberté indéfinie et sans limites, mais comment peut-on éprouver sa liberté quand on n'a pas le choix d'être libre, « quand les frontières sont niées par ceux-là même qui étaient chargés de les garder³¹ »?

Peut-être les limites imposées par les institutions à l'époque postmoderne ne sont-elles plus d'ordre esthétique, comme le suggère Viart : « la postmodernité conteste l'esthétique en tant que théorie parce qu'elle exclut toute théorisation, et refuse l'esthétique en tant que système axiologique parce qu'elle exclut toute hiérarchisation³² ». C'est alors du côté de l'éthique et de la rectitude politique que se trouveraient les nouvelles frontières de la littérature : on a qu'à songer à la polémique qu'a suscitée *L'arpenteur et le navigateur* (Fides, 1996) de Monique LaRue, accusée d'antisémitisme par la rédactrice de *La Tribune juive*. Vraisemblablement, certains sujets délicats, à peine effleurés, peuvent éveiller des réactions violentes et donner lieu à une polémique féroce dans les journaux. Ces points chauds sont d'une extrême importance pour comprendre à quelles valeurs répond et se heurte la littérature aujourd'hui.

Pour rendre compte des principaux problèmes que pose l'intégration du corpus contemporain dans l'histoire littéraire du Québec, il aurait fallu aborder également la commercialisation de la littérature ainsi que ses rapports complexes avec la culture de masse et l'industrie du divertissement. Les orientations de recherche sur la littérature contemporaine que les membres du projet ont déterminées laissent présager que cette question sera étudiée par le biais d'une enquête sociologique sur le marché littéraire. Je conclus en

³⁰ Marie-Claude FORTIN, *loc. cit.*, p. 20.

³¹ Nathalie HEINICH, *op. cit.*, p. 350.

³² Dominique VIART, *loc. cit.*, p. 156.

rappelant que l'objectif de cette histoire littéraire consiste à clore la période précédente, à montrer de façon convaincante que nous avons changé de paradigme et à rendre compte des nouvelles conditions du champ littéraire. D'une manière ou d'une autre, la partie sur la littérature contemporaine fera certainement l'objet d'une révision considérable, car seule la distance historique nous permettra éventuellement de cerner avec plus de justesse quelles ont été les œuvres importantes de notre époque. D'ici là, il faut prendre le risque de choisir et faire preuve de modestie en présentant des tendances plutôt que des certitudes.

Marie-Hélène Lemieux