

Le Roman canadien de 1945 à 1960

Clément Moisan

Volume 2, numéro 2, août 1969

Le roman canadien (1945-1960)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500074ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500074ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moisan, C. (1969). Le Roman canadien de 1945 à 1960. *Études littéraires*, 2(2), 143–156. <https://doi.org/10.7202/500074ar>

LE ROMAN CANADIEN DE 1945 À 1960

clément moisan

Dans la littérature canadienne d'expression anglaise comme dans la nôtre, c'est la poésie, qui, pendant longtemps, a été le genre le plus florissant, du moins quant à l'abondance. Si les fruits, dans un jardin comme dans l'autre, n'ont pas toujours dépassé la promesse des fleurs, les poètes, grands ou mineurs, inspirés ou laborieux, n'ont jamais manqué. Par ailleurs, la postérité de Shakespeare et de Racine a été peu féconde au Canada. Notre pays a salué son baptême du théâtre bien après son baptême de l'air. Nos premiers auteurs dramatiques sont plus jeunes que le siècle lui-même. Né plus tard que la poésie, le roman, par contre, est le genre qui s'est épanoui le plus vite et avec le plus de vigueur. C'est là où se perçoivent certaines constantes sociologiques, où se développe, par action et réaction, le colonialisme littéraire et où les ambitions littéraires s'expriment le plus ouvertement. Et l'on peut affirmer, sans risque d'exagération, que la période de 1945 à 1960 a été particulièrement fertile, tant au Canada anglais qu'au Canada français.

Deux tendances d'esprit séparent, et parfois opposent, presque tous les écrivains de cette période. Les uns cherchent à traduire leur vision du pays, des hommes et des réalités sociales ou politiques; les autres veulent s'évader hors des frontières et trouver ailleurs l'air libre, un climat différent, une matière neuve. Chez les Québécois, la seconde tendance commence à gagner du terrain dès la fin de la guerre: des manifestes, des déclarations de principes, des coups de clairon, mettent alors en lumière l'universalisme qui, seul, croyait-on, aurait pu assurer à l'art canadien un caractère de vérité et d'authenticité. C'est le Refus global de Paul-Émile Borduas, que l'on a redécouvert en ces dernières années, qui a sonné l'alarme. Le « sauvage besoin de libération » dont parlait le peintre trouvera son accomplissement vingt ans plus tard; la révolte exaspérée de la génération de 1945, qui embrassait d'un seul coup d'œil toutes les fautes d'un peuple et débouchait sur l'idée d'une « collectivité future ¹ », s'est répercutée sur la géné-

¹ Paul-Émile Borduas, Refus global, Montréal, Éd. Mithra-Mythe, 1948, p. 15.

ration actuelle dont André Major décrit en ces termes les aspirations : « Nous formions un groupe disparate qui ne se croyait pas né pour cultiver les fleurs ; nous étions encore des adolescents qui ne supportaient pas l'héréditaire contradiction d'être [. . .]. Notre culture était surtout scolaire et nos cris s'évaporaient, faute de trouver des échos dans une politique cohérente et pratique² ». Même si elle se répétait, l'histoire littéraire du Canada français prenait un nouveau départ.

Des transformations semblables se sont produites dans le même temps au Canada anglais. Sans qu'il y eût contact direct, des auteurs affirmaient les mêmes droits et les mêmes exigences que Borduas. Le régionalisme devenait de plus en plus détestable : les Jalna de Mazo de la Roche, comme Maria Chapdelaine, avaient déjà trop répandu à travers le monde une image idyllique et fautive du Canada. Cette vision stéréotypée était même, dans une certaine mesure, responsable de l'échec de certains écrivains dans leur propre pays et à l'étranger. Pour atteindre à une certaine notoriété, il fallait toujours emprunter les voies du régionalisme, pratiquer le roman historique et faire de la poésie sentimentale. L'école universaliste de Montréal³, qui s'était formée dans l'entre-deux-guerres, allait relever le gant. En 1945, l'un de ses chefs de file, A. J. M. Smith, écrivait à propos de la poésie (ce qui est vrai aussi du roman) : « Lorsqu'on aura reconnu que les droits du nationalisme sont moins importants que ceux de l'universalisme et qu'une culture cosmopolite est plus précieuse qu'une culture isolée, alors notre critique sera préparée à saisir le sens de la nouvelle poésie de A. M. Klein, de Earle Birney et de Dorothy Livesay [. . .]⁴ ». Cette proclamation annonçait les révolutions subséquentes de la poésie et du roman canadien-anglais.

I — LE ROMAN CANADIEN-FRANÇAIS

La recherche de l'universalisme et du cosmopolitisme a rendu possible un renouvellement du contenu et des formes romanesques. Les archétypes traditionnels, dans lesquels les Québécois

² André Major, « Grandeur et misère de la jeunesse », le Devoir, samedi, 30 décembre 1967, p. 14.

³ Ce groupement d'écrivains réunissait à l'origine des poètes comme A. J. M. Smith, Frank Scott, A. M. Klein, Leo Kennedy, etc.

⁴ A. J. M. Smith « le Nationalisme et les poètes canadiens-anglais », Gant du ciel, juin 1945, p. 199. A. Smith remarque ailleurs que la critique canadienne a évolué dans le même sens avant de se fixer dans le « cosmopolitisme » (Masks of Poetry, Toronto, McClelland and Stewart, 1962, pp. IX-X).

se reconnaissent de moins en moins, laissent place progressivement à des héros mieux accordés à la réalité présente. Étant confronté aux problèmes sociaux, politiques, linguistiques même, l'écrivain sent qu'il ne peut créer de vrais personnages s'il ne les fait sortir de la vie réelle. Dans ce domaine de la fiction, le vraisemblable devient alors une nécessité. Mais s'il faut, d'une part, respecter la psychologie et les conditions du milieu et du temps, on ne peut, d'autre part, refuser indéfiniment les attraits du rêve, de l'imaginaire, de l'universel. Le héros, réel ou imaginé, doit demeurer un personnage de roman. Son enracinement ne doit pas l'affranchir de la condition humaine. Aussi, en dépit des circonstances de lieu, de temps, le romancier tente-t-il de rejoindre l'universel, mais à travers le particulier. Cet effort de synthèse entre le fait canadien et le fait humain a forcé bien des auteurs à renouveler les formes et les techniques romanesques. Le contenu nouveau exigeait un nouveau contenant.

les romanciers du particulier

Un premier groupe de romanciers s'orientent vers le particulier. Ce terme désigne la région, la province, le pays; il indique la présence encore toute puissante de l'« homme d'ici », pour reprendre le titre d'un ouvrage de cette époque⁵; il souligne les problèmes d'adaptation à des conditions nouvelles de vie. La guerre, en particulier, a bouleversé les esprits et les mœurs. Elle a accéléré le mouvement d'urbanisation et d'industrialisation qui s'était amorcé quelques années plus tôt. Ce phénomène social et économique a inspiré de nombreuses œuvres. Ringuet, qui avait publié son roman paysan, Trente arpents, en 1938, revient en 1949 avec le Poids du jour faisant passer le lecteur de Louiseville, petit centre industriel, au Montréal des grandes affaires et de la finance. Pour lui, ce dernier milieu est le repaire des arrivistes de tout acabit, des politiciens malhonnêtes et des financiers véreux. Déjà, dans un roman plus célèbre, et certes de meilleure qualité, Bonheur d'occasion (1945), Gabrielle Roy avait décrit le quartier mont-réalais de Saint-Henri. Dans ce livre, la guerre et le prolétariat s'unissent pour jouer un rôle déterminant sur le destin des citadins de fraîche date. Bonheur d'occasion est devenu le prototype du roman urbain où les personnages, à peine sortis des traditions et des modes de vie de leur ancien patelin, essaient de s'adapter au monde hostile et étranger de la grande cité anonyme⁶. De

⁵ Ernest Gagnon, *l'Homme d'ici, Québec, Institut littéraire du Québec, 1952.*

⁶ Le titre d'une critique de Hugo McPherson indique cette situation: « *The Garden and the Cage. The Achievement of Gabrielle Roy* », *A Choice of Critics, Toronto, Oxford University Press, 1966, pp. 110-122.*

nouveaux problèmes surgissent alors : l'éclatement des cadres familiaux, la perte de la croyance religieuse et de la morale traditionnelle. C'est en approfondissant la psychologie de ses héros que l'auteur met en lumière les transformations profondes du milieu. Avec Alexandre Chenevert, Gabrielle Roy poursuit dans la même direction. Son personnage est comme frustré de la chaleur humaine dont il a besoin, que ce soit du côté de sa femme, de son collègue caissier ou des patients anonymes qu'il rencontre durant son séjour à l'hôpital. C'est le drame classique de l'individu moyen perdu dans le magma d'une grande ville moderne.

Si Gabrielle Roy met l'accent sur la psychologie individuelle, Roger Lemelin, lui, tente plutôt de décrire la vie du groupe. À propos de certaines de ses œuvres, des critiques ont même repris le terme d'« unanimité »⁷. Il semble plutôt qu'il s'agissait d'une influence de Zola ou de Maupassant : les manifestations des grévistes dans les Plouffe font penser à certaines scènes de Germinal. Lemelin donne toutefois à cette vision globale une teinte pittoresque et un sens aigu du ridicule. Les aventures dramatiques de ses personnages ont conféré un caractère presque mythique à la civilisation urbaine née dans les années d'après-guerre. Lorsque les Plouffe sont passés à la télévision, ils ont réincarné pour un plus vaste public la même image stéréotypée de la banlieue québécoise, que le roman avait déjà projetée.

les romanciers de l'universel

Certains romanciers vont tenter d'échapper à ce particularisme social pour rejoindre la conscience de l'homme contemporain. Tournés vers l'universel, ils essaient d'innover à la fois au plan du contenu et de la technique. À cette fin, ils cherchent des modèles à l'étranger. Dans ses écrits polémiques, réunis sous le titre la France et nous, Robert Charbonneau exprime ses vues sur la nouvelle orientation du roman canadien. L'auteur, affirme-t-il, doit chercher sa forme et sa technique en dehors de la littérature française. L'exemple américain et sud-américain peut servir de modèle à l'ambition des écrivains canadiens : ils n'ont qu'à être Canadiens, écrit-il, et à chercher leur technique non dans un seul pays, ni à travers un seul pays, mais partout. À cette condition, ils garderont leur place dans la littérature universelle⁸. Charbonneau lui-même, dans ses œuvres, n'a pas tellement mis ses

⁷ Cf. Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, Histoire de la littérature canadienne-française, Montréal, Centre Éducatif et culturel, 1968, p. 485.

⁸ Robert Charbonneau, la France et nous, Montréal, l'Arbre, 1947, p. 47.

théories en pratique. Ses deux romans, Ils posséderont la terre (1941) et Fontile (1945), tournent vite à l'intimisme pathologique. La nouvelle orientation est plus évidente chez André Langevin, Robert Élie et André Giroux. Ces trois romanciers ont réagi contre ce nouveau régionalisme issu de la ville et contre le réalisme démodé qu'il sécrétait. La fin des songes (titre significatif) de Robert Élie, publié en 1950, marque un point tournant. Son héros, un schizophrène, finit par se suicider pour échapper à la solitude : dénouement qui marque bien une innovation dans le roman canadien-français ! Dans son journal intime, il analyse ses crises intérieures, l'hostilité du monde environnant, le dédoublement de sa personnalité et son enfoncement dans la mort. Il n'est plus question de la ville comme telle : le lieu du roman n'est plus un groupe humain incarné dans un espace donné, mais une conscience individuelle sans attache sociale.

André Langevin va cristalliser les préoccupations de l'époque. Ses héros sont aux prises avec des problèmes éternels : la souffrance, la justice, la mort. S'il s'inspire parfois trop évidemment de Dostoïevski, s'il veut trop délibérément devenir un « romancier de la nuit », une sorte de poète luciférien, il n'en oriente pas moins le roman québécois vers une intériorisation qui tend à dépasser la manière pour atteindre à l'esprit. Ses œuvres ont achevé de débarrasser le roman des particularismes locaux. Cet affranchissement est aussi sensible dans le domaine de la technique. Langevin délaisse le récit linéaire pour mener l'intrigue par bonds et par courbes. Il veut traduire les impulsions violentes de la personnalité de ses personnages. Ainsi apparaissent en gros plan le monologue intérieur et les scènes d'introspection. Le romancier s'identifie au narrateur et ne fait qu'un avec lui. C'est toutefois dans Poussière sur la ville (1953) que se fait l'unité de ce je où coïncident les points de vue de l'auteur et ceux du héros. L'alternance des notations psychologiques du journal intime⁹ et des gestes banals de l'existence quotidienne orchestre le thème directeur du roman : l'aliénation et le vide.

⁹ Un romancier canadien-anglais, Sinclair Ross, avait utilisé dans le même sens le journal intime (As for Me and My House, 1941). Par là, il désirait dégager de façon plus nette la désolation intérieure de son personnage. La répétition des détails et des scènes devait donner ce qu'il appelle « a cumulative picture. » Le procédé d'ailleurs produit cet effet : la scène centrale, répétée des dizaines de fois, montre Philip Bently dans son cabinet de travail, soir après soir, faisant des esquisses qu'il n'achève jamais. Par ce moyen s'impose l'idée de l'échec et du vide intérieur du héros. C'est à peu près ce à quoi les romans de Langevin et de Robert Élie conduisent les lecteurs.

Je n'arrive pas à m'expliquer mon émoi [. . .].

Je n'ai ni le goût, ni le temps de ces sortes de jeux [. . .].

Je traverse la rue et prends mon chapeau et mon pardessus [. . .].

Par ces moyens, le romancier réussit à créer une atmosphère qui sert son but : faire sentir de façon concrète la problématique de la vie et de la mort.

Au-delà des visages d'André Giroux apporte une innovation technique, une expérience nouvelle. Le drame (un assassinat) n'est pas décrit. On ne voit même pas le meurtrier. L'auteur ne donne que les répercussions du fait dans la conscience de ceux qui connaissent le coupable : des collègues, le supérieur hiérarchique, des parents, une amie, un fonctionnaire, le confesseur et le rédacteur d'un quotidien local. Le héros est comme annihilé, anatomisé ; il devient une sorte d'objet, à propos duquel tout le monde peut donner son sentiment et porter son jugement. Certes, on en arrive à la longue à pénétrer l'univers moral de cet individu, mais par des pistes brouillées, au hasard des réactions contradictoires et passionnelles qui tendent à épaissir de plus en plus le mystère. C'est déjà une tentative d'« expérimentation technique [de] dislocation des cadres traditionnels, [de] morcellement du personnage », qui prépare et annonce ce qu'on a appelé l'antiroman canadien-français¹⁰.

II — LE ROMAN CANADIEN-ANGLAIS

Depuis 1945 prend forme dans la roman canadien-anglais une série de mythes autour du thème de la ville. L'image du passé reflétant l'ancienne civilisation agraire tend à disparaître ou, du moins, à se transformer. Les romanciers de la fidélité qui prenaient pour cadre de leurs œuvres la région, village ou forêt, et pour sujet, l'idylle sentimentale, ont été éclipsés par d'autres auteurs qui, eux, s'attachent plutôt à exprimer avec plus de réalisme la société présente. Ils situent l'action de leurs romans dans la ville, la grande agglomération de préférence, où se font sentir mieux qu'à la campagne le poids de la domination étrangère et, partant, les subtils effets du colonialisme : leurs héros sont déracinés, dépayés, solitaires, en lutte contre un ennemi anonyme ou non identifié, une sorte de Némésis. Dans un tel milieu, les individus deviennent plus importants que la collectivité et peu à peu la survie des

¹⁰ Cf. Bessette, Geslin et Parent, op. cit., p. 610.

groupes ethniques et des races se substitue à celle de l'homme individuel. Ainsi naissent deux types de romans, l'un attiré par le drame purement humain, l'autre conditionné par les pressions qu'exercent sur l'individu les structures sociales, les tabous religieux et les institutions politiques du groupe dans son ensemble.

les romanciers du particulier

Dans tous ses romans, Hugh MacLennan est hanté par les contradictions des divers nationalismes canadiens. Son premier récit, Barometer Rising (1941), pose le problème de la sujétion intellectuelle et de l'aliénation du Canadien. Il décrit ainsi l'un de ses personnages :

He was irritated by most of the Englishmen he met, and liked Americans better. Yet, in spite of all this, nothing could alter his intuitive belief that the best in England was the finest the world had yet seen, and that a world without England would be intolerable ¹¹.

Son héros, Geoffrey Wain, incarne les hésitations de l'habitant de ce pays, qui semble avoir été sans cesse à la recherche d'une identité. Descendant de colons, qui étaient aussi des militaires, il est resté marqué par le colonialisme :

[He] had remained essentially a colonist himself, never really believing that anything above the second rate could exist in Canada, a man who had not thought it necessary to lick the boots of the English but had merely taken it for granted that they mattered and Canadians didn't ¹².

Two Solitudes (1945) met en regard et en opposition deux nationalismes, l'un français, l'autre anglais, qui ne sont en réalité que deux formes de colonialisme. Malgré eux, les deux principaux personnages du roman en viennent à représenter les aspirations et les ambitions de leur groupe ethnique et se livrent à une sorte de surenchère nationale. Cet antagonisme aboutit à l'ignorance ou à l'incompréhension, qui sont les effets les plus évidents d'un

¹¹ Hugh MacLennan, *Barometer Rising*, Toronto, Collins, 1941, p. 81. Ce roman a été traduit en français par l'écrivain montréalais Jean Simard et publié sous le titre : *Le temps tournera au beau* (Montréal, HMH, 1966).

¹² *Ibid.*, p. 310.

*nationalisme exacerbé. Au-delà de cette question se pose toujours pour MacLennan celle de l'identité canadienne qu'il a essayé de cerner, surtout dans *The Watch that Ends the Night*¹³ et dans son dernier roman paru, *Return of the Sphinx*¹⁴. Il reste en quête de cette unité nationale qui serait le résultat d'une unité intérieure et qui s'accomplirait à travers les oppositions de personnes, de tempéraments, et surtout en dépit des rivalités ethniques. Son point de départ est un sentiment très vif du colonialisme politique et littéraire dont souffrent les Canadiens anglais. Il s'est présenté lui-même comme un homme « *who lived a life of quiet and surprisingly cheerful desperation, reconciled to the fact of existence*¹⁵ ».*

*Robertson Davies s'est lui aussi engagé dans la vie et les problèmes canadiens. L'humour des propos de table de Samuel Marchbanks¹⁶, son personnage, prolonge celui des auteurs satiriques Thomas Chandler Haliburton et Stephen Leacock. Dans *A Mixture of Frailties* (1958), il a transplanté à Londres son héroïne, Monica, une Canadienne anglaise. Par le biais de ce lieu romanesque, il fait sentir les vestiges de colonialisme britannique qui surgissent dans la conscience canadienne. Voici comment Monica, issue d'une famille de Loyalistes, raconte elle-même l'implantation des loyaux sujets de Sa Majesté au Canada :*

They were those loyal subjects of the King George III who, at the time of the American Revolution, deserted the worldly goods and migrated to Canada, in order that they might keep the inestimable privilege of living under the British flag¹⁷.

Malgré l'apparente objectivité, on voit sans cesse percer l'oreille de l'auteur. Toujours présent, il ne manque pas de souligner avec

¹³ Ce roman a également été traduit par Jean Simard : la Fin d'une longue nuit (Montréal, HMH, 1967). L'édition anglaise avait paru chez MacMillan en 1960.

¹⁴ Hugh MacLennan, *Return of the Sphinx*, Toronto, MacMillan, 1968. Vingt ans après *Two Solitudes*, ce roman reprend le problème des rapports entre Canadiens français et Canadiens anglais.

¹⁵ Carl F. Klinck, *Brandon Conron et Guy Sylvestre*, Canadian Writers Écrivains canadiens, Toronto, Ryerson Press, 1964, p. 93.

¹⁶ Robertson Davies, *The Table Talks of Samuel Marchbanks*, Toronto, Clarke, Irwin, 1949.

¹⁷ Robertson Davies, *A Mixture of Frailties*, Toronto, MacMillan, 1958, p. 192.

ironie les propos de ses personnages. Au besoin, il nous les fait voir à travers l'œil critique de Londoniens :

*The Dominions were returning some of the loving care and cultural dower which had been lavished upon them in their early days by Motherland. It was to be hoped that more might follow*¹⁸.

*La remarque fait penser à cette aventure que Leacock raconte avec l'humour qu'on lui connaît. Lors d'une tournée de conférences qu'il fit en Angleterre, il fut ainsi présenté par un « Chairman » : « Not so long ago, ladies and gentlemen », said the vicar, « we used to send out to Canada various classes of our community to help build up that country. We sent out our labourers, we sent out our scholars and professors. Indeed we even sent out our criminals. And now », with a wave of his hands towards me, « they are coming back ». There were no laughter. An English audience is nothing if not literal; and they are as polite as they are literal. They understood that I was a reformed criminal and as such they gave me a hearty burst of applause*¹⁹ ».

Mais quelle que soit la façon d'aborder la question du « canadienisme », que ce soit avec sérieux ou avec humour, Davies, comme MacLennan, ne s'éloigne pas des formes traditionnelles du roman psychologique. Dans les deux cas, il s'agit des oppositions qui naissent entre Canadiens français et Canadiens anglais et de leurs résonances dans la conscience des antagonistes. Dans Two Solitudes, particulièrement, ce conflit s'incarne dans un milieu objectivement décrit, auquel d'ailleurs le romancier a donné une teinte de réalisme. L'éclairage psychologique n'intervient que pour inventorier les raisons profondes des luttes, qui se résument encore une fois à l'appartenance au groupe ethnique. Dans le roman de Davies, le récit linéaire, peuplé d'événements significatifs, présente logiquement les données concrètes de la situation des héros. Aussi peut-on dire que la technique romanesque des deux romanciers n'offre aucune nouveauté, ni du côté du contenu, ni du côté des formes. Il en est à peu près de même pour tous les écrivains qui ont décrit la réalité canadienne. Ils ont adopté, avec plus ou moins de bonheur, les cadres du roman réaliste et même naturaliste. On ne trouve que peu d'innovations, si ce n'est la transposition poétique

¹⁸ Id., p. 313.

¹⁹ Stephen Leacock, *Laugh Parade*, New York, Dood, Mead and Company, s.d., p. 41. Le titre du récit est : « We have with us To-Night ».

du récit dans The Second Scroll (1951) de A. M. Klein et quelques audaces techniques dans The Sacrifice (1956) d'Adèle Wiseman.

Les romanciers de l'universel

L'effort du roman canadien-anglais pour rejoindre l'universel se manifeste par un approfondissement du drame personnel des héros. Ce drame, qu'il soit existentiel ou simplement psychologique, a fourni la trame de beaucoup d'œuvres et a permis à certains auteurs de s'exprimer avec une profonde sincérité. Désormais l'écrivain ne cherche plus à formuler une définition de l'homme canadien, ni à lui trouver une identité spécifique. Il vise d'autres objectifs que de saisir une société en état de crise ou de repos. C'est ce qui affleure dans les romans de Morley Callaghan, le plus injustement méconnu des romanciers au Canada. Un critique affirme que Callaghan,

who is on the surface a novelist preeminently concerned with the social structure of Canada, on closer examination turns out to be a novelist preeminently concerned with personal values and « in-scape » ²⁰.

Dans ses derniers romans, la dimension verticale, dont parle le même critique, apparaît plus nettement. L'héroïne de The Loved and the Lost (1951), Peggy Sanderson, annonce la contestation de la société moderne. Elle n'a sans doute pas lu Marcuse, mais elle exprime avec autant d'aplomb sa volonté de conformer ses actes à son idéalisme. À Montréal, elle vit entourée d'amis de race noire. Son inconduite notoire, provoque la réprobation générale. Finalement, elle est enlevée et tuée par un inconnu. La société anonyme se venge ainsi de celle qui l'a narguée, qui fut en révolte ouverte — mais elle non exprimée — contre elle et contre ses interdits. La réflexion d'un personnage d'un autre roman de Callaghan s'appliquerait exactement à cette situation :

All the trouble comes for people who are bent on using their heads. They look for angels in people, they always expect people to be better than they are ²¹.

²⁰ Robert L. McDougall, « The Dodo and the Cruising Auk », Canadian Literature, n° 18, Autumn 1963, p. 13. On voit ici la marque de ses amis, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Sinclair Lewis et James Joyce.

²¹ Morley Callaghan, The Many Coloured Coat, New York, Coward-McCann, Inc., 1960, p. 244.

Callaghan bâtit ses romans sur le modèle de paraboles qui posent une question morale au lecteur. L'attention est centrée sur une idée autour de laquelle tourne l'action. Ainsi l'auteur évite-t-il les complications de l'intrigue et la multiplication des caractères. Les personnages de premier plan sont bien définis; les autres n'arrivent qu'au moment crucial et à point nommé pour corser l'intrigue ou éclairer le thème. À cette simplification de la structure correspond un appauvrissement du langage, une sorte de lachisme, qu'on remarque surtout dans les dialogues. Callaghan emploie peu de métaphores, mais en retour sa préférence marquée pour les objets crée une telle puissance d'évocation qu'ils en acquièrent une sorte de grâce métaphorique. Dans ses dernières œuvres, il a toutefois modifié sa technique. Au lieu de la simplicité, de la réduction, de l'économie, qui caractérisent ses récits antérieurs, il recherche maintenant la complexité, l'amplification et la prolixité. Par ce procédé, il veut créer une atmosphère lourde et inextricable, même une sorte d'ennui; il y parvient en construisant de longues intrigues, confuses, sans ordonnance et sans organisation logique, en utilisant un langage indifférencié et banal.

Certains critiques ont appelé « catholicism » ce renouvellement de la technique romanesque. La romancière Margaret Laurence reprend pour elle-même le mot en lui donnant son sens originel d'universalité: nos romans, dit-elle en substance, sont lus parce qu'ils sont bons, non parce qu'ils sont canadiens. Toute la question est de savoir si nos romans peuvent être lus. Pour ma part, je suis intéressée par les formes romanesques: c'est le point le plus important. Si mes écrits ont quelque chose de canadien, c'est parce que je suis Canadienne. Cette interprétation semble le point de départ des tentatives récentes pour renouveler les formes du roman. George Woodcock en a fait la synthèse suivante: « The new generation of the late 1940s and more particularly of the 1950s [...] carried out an astonished liberation in both techniques and subject matter from this recent past. The intellectual content of poetry and prose became more important and more complex, the actual crafts of writing received far closer and more deliberate attention than ever before, and as each writer departed on his own experimental course — schools forming and breaking up into militant individualities — the pattern of Canadian literature underwent a rapid and progressive variegation ²² ».

En ce sens, Brian Moore et Mordecai Richler ont ouvert des voies nouvelles. Tous les deux, ils ont cultivé le roman satirique qui

²² George Woodcock, *A Choice of Critics*, « Introduction », Toronto, Oxford University Press, 1966, p. XVIII.

*allie la comédie à la peinture de la réalité. Bien que néo-Canadiens, ils poursuivent, à leur façon évidemment, la tradition humoristique de la littérature canadienne-anglaise. Contrairement à Leacock toutefois, la bouffonnerie fantastique et la vision loufoque du monde contemporain remplacent la contestation de la société. Ils ne détruisent pas cette société, ils l'émiettent et sur ses débris ils édifient une sorte de rêve, fait de sommeil, de songerie, qui pour eux, est plus vrai que la réalité. L'univers romanesque de Richler est celui de ruines humaines, qui s'appellent André, Kraus, Derek, Jessie, Barney, Ernest, Sally. Et le langage particulier qui sert à exprimer cette réalité est lui-même déroutant. À propos du roman *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* un critique, Warren Tallman, parle justement de « distortions ». Le mot se traduit difficilement, de même que la chose qu'il signifie peut difficilement se définir. « *The finest parts of the novels, écrit-il, are those in which Richler most freely indulges the distortions: the sequence in which the documentary film director Friar produces a wedding ceremony masterpiece which views, like a stream of consciousness of a lunatic, a fantasia of the contemporary mind*²³ ». Ce sont des scènes de ce genre, aux multiples facettes, comme grossies par une caméra, qui accentuent la vision comique et le ridicule des éléments baroques de cet univers. Cette influence du cinéma sur le roman a surtout marqué les œuvres de Brian Moore, qui ont d'ailleurs été portées à l'écran: *The Luck of Ginger Coffey* et *The Emperor of Ice Cream*. Les images et les formes que fabriquent Richler et Moore débordent le champ du réalisme conventionnel, pour se transformer en une vaste fantasmagorie. Ce n'est plus une simple remise en question du roman traditionnel, mais un souci évident de mettre enfin à contribution le temps et l'espace par la multiplication des styles, la liberté d'imagination, la fantaisie et même une certaine frénésie d'expression.*

□ □ □

Depuis 1960, c'est surtout du côté de la technique que le roman canadien a tenté de se renouveler. Au Québec, les œuvres de Jacques Godbout de même que celles des romanciers du groupe de Parti-Pris ont ouvert la brèche. On peut déceler ici et là quelques-unes des trouvailles techniques qui ont fait la fortune du « nouveau roman »: la morcellement parcellaire des réalités humaines et physiques, l'évanescence des personnages, l'indétermination des

²³ Warren Tallman, « *Wolf in the Snow* », in *A Choice of Critics*, Toronto, Oxford University Press, 1966, p. 73.

êtres, assimilés aux choses (la « chosification »), l'absence de chronologie, d'intrigue et de caractères. Certes, les tenants du nouveau roman canadien protestent de leur originalité, affirment qu'ils n'imitent en rien les modèles français, que leur effort marque une libération intellectuelle. Mais le lecteur reste sceptique, bien que cet affranchissement, il faut bien l'admettre, s'exprime autant en politique qu'en littérature.

Ce phénomène est d'autant plus significatif qu'on retrouve la même transformation profonde dans la roman canadien-anglais. Un bel exemple en est le *Beautiful Losers*²⁴ de Leonard Cohen. Ce roman raconte la conversion à peine romancée de la jeune Iroquoise Kateri Tekakwita. Il se dégage du récit une gamme de sens et de significations se rapportant plus ou moins à la religion et au colonialisme. Mais ce qui fait l'originalité du livre ce sont les subtils effets stylistiques qu'un critique décrit à l'aide d'images empruntées à la physique : « In its dazzling, centrifugal energy, *Beautiful Losers* ressemble one of those Tinguely machines, a work of craftsmanship and ingenuity, shaking itself to pieces. But what a shaking²⁵ ! » Cet émiettement du récit caractérise aussi le roman de Scott Sywons, *Place d'Armes*, qu'on a rapproché à cet égard du livre de Cohen²⁶. Quelle que soit leur valeur, ces deux exemples récents illustrent la vitalité du roman canadien anglais et son effort de renouvellement.

La conclusion que le sociologue Jean-Charles Falardeau dégage d'une étude de quelques romanciers canadiens-français, s'appliquerait aussi, mutatis mutandis, à tous les romanciers du pays, tant du côté anglais que du côté français. « On assiste [...] à un renversement des situations anciennes [...]. L'univers romanesque est de plus en plus un univers de jeunes — de jeunes conscients d'une aliénation ancestrale et qui pratiquent le refus global du passé politique²⁷ ». À ce refus des valeurs passées s'ajoute celui des formes d'expression. Ainsi s'élabore et s'ébauche un nouvel ordre de sensations auquel correspondent des techniques nouvelles et un langage inédit. Si le roman canadien actuel a des chances de donner des fruits, c'est peut-être parce qu'il se fonde

²⁴ Leonard Cohen, *Beautiful Losers*, Toronto, McClelland and Stewart 1966. Ce roman a déjà atteint les 500,000 exemplaires. Aussi commence-t-on à chuchoter que son titre devrait maintenant être : *Beautiful Winners* !

²⁵ Denis Duffy, « *Beautiful Beginners* », *The Tamarack Review*, Summer 1966, p. 76.

²⁶ Ronald Sutherland, *Canadian Literature*, Summer 1967, p. 84.

²⁷ Jean-Charles Falardeau, « Brèves réflexions sur notre roman contemporain », *Liberté*, novembre-décembre 1965, p. 470.

sur des préoccupations proprement canadiennes. Les nouveaux romanciers n'innovent pas à contre-cœur, ni pour le plaisir d'épater, ni par conformisme aux influences étrangères : ils obéissent à une nécessité de leur pensée et de leur art. C'est sans doute une nouveauté dans l'histoire littéraire du Canada.

Université Laval