

De quoi l'essai est-il le nom ? What, precisely, is an "essay" ?

Martin Jalbert

Déclinaisons du commentaire
Volume 43, numéro 2, été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014730ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1014730ar>

[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

Jalbert, M. (2012). De quoi l'essai est-il le nom ? *Études littéraires*, 43, (2), 167–180.
<https://doi.org/10.7202/1014730ar>

Résumé de l'article

Depuis maintenant quarante ans, on explique l'appartenance de l'essai à la littérature par la combinaison d'un verbe et d'une pensée d'exception dont il serait le lieu. Il est ici envisagé autrement. Car le nom essai est celui du rapport entre une pratique d'écriture et de pensée et la modalité interprétative qui lui donne une visibilité et une lisibilité tenant à la conception spécifique de la pensée, de l'écriture et de la lecture remontant aux romantiques allemands. Cet article examine en trois étapes les grands pans de cette intelligibilité littéraire au sein de la pensée québécoise de l'essai, chez les plus grands écrivains associés au genre, dont Pierre Vadeboncoeur, André Belleau et Fernand Ouellette.



De quoi l'essai est-il le nom ?

MARTIN JALBERT

Deux approches apparemment contradictoires traversent les efforts visant à définir l'essai, y compris ceux qui sont faits au Québec depuis maintenant quarante ans¹. La première est reliée à la quête des propriétés génériques sur lesquelles établir des classements et des typologies, éventuellement trancher entre ce qui se situerait à l'intérieur de la catégorie et ce qui serait en dehors d'elle. La seconde décrète qu'une telle recherche est vouée à l'échec, puisque l'essai reste une dénomination vague dont le problème serait son inadéquation avec la nature des textes. Les pages que Marc Angenot consacrait au genre dans *La parole pamphlétaire* tentaient de déterminer une réalité « matérielle », « formelle » à la faveur du concept bien peu formel d'opposable, tout en menant une chasse acharnée aux notions « abstraites », apparentée à une démythification post-marxiste de l'idéalisme, dont les cibles étaient aussi bien l'usage habituel et traditionnel du terme essai que les grands mots que l'on trouve dans les textes qu'il désigne : « le livre », « les sociétés », « la marche de la civilisation », « les peuples² », etc. Un désenchantement semblable menait Gérard Genette à soutenir que, contrairement à la poésie et à la fiction qui auraient une littéarité constitutive, l'essai aurait une littéarité conditionnelle qui dépendrait d'« une appréciation esthétique subjective et toujours révoquable³ ». Serait donc essai ce qu'un lecteur voudra identifier comme tel. La démarche positiviste et la posture désabusée paraissent tout à fait opposées, l'une cherchant à décider des prémisses avec lesquelles opérer des discriminations tranchées et irrévocables, l'autre considérant que ces discriminations sont une stricte affaire de décision. Elles ont toutefois en commun un même point de départ : un certain attachement aux données positifs incontestablement repérables et à l'idée de vocables parfaitement ajustés à ceux-ci. L'une tente de désigner les bonnes propriétés objectives, l'autre fait avorter un tel projet en raison d'un manque de positivité.

Une autre perspective semble plus féconde. Elle découle de l'hypothèse selon laquelle l'essai est une catégorie semblable à celle qu'on appelle depuis deux siècles littérature, suspendue entre des traits observables (d'ordre stylistique et intellectuel) et une façon de les nommer, de les faire voir. Cette catégorie est ainsi irréductible

-
- 1 Depuis le moment inaugural qu'est le numéro d'*Études littéraires* consacré au genre (vol. 5, n° 1, avril 1972).
 - 2 Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, 1982, p. 46-58.
 - 3 Gérard Genette, *Fiction et diction*, 1991, p. 7.

à un ensemble de faits identifiables. Aucun texte n'y appartient d'emblée ; aucun souci esthétique, aucune opération logique ou linguistique, aucune conjonction des deux ne suffisent à faire entrer un texte dans un genre qui est tout entier fait de la relation entre des écritures et un mode d'identification qui leur confère une telle lisibilité — quand bien même il s'agirait d'un cadre extra-textuel tenant à peu de choses, tels l'auteur (écrivain par ailleurs), le titre, l'indication générique du paratexte, la revue ou la collection dans laquelle paraît le livre, la préface, la réception, etc. Ainsi essai est-il le nom du rapport entre une pratique d'écriture et un statut textuel, entre des mots écrits et une modalité d'interprétation qui les fait appartenir à une tradition et à une forme particulière de l'art d'écrire. C'est bien pourquoi il est le lieu par excellence où une manière de dire et une façon de penser s'accompagnent d'une certaine idée qui n'est pas sans effet dans les textes et qui associe l'essai à la combinaison d'un verbe spécifique et d'une pensée d'exception. L'essai ne s'oppose pas, en vertu de sa prétendue généricité impure ou de sa littéarité conditionnelle, à des genres dont la constitution littéraire relèverait de l'évidence. Il exacerbe au contraire ce qui fait la littérature depuis deux siècles : cet incessant déplacement des frontières entre le littéraire et le non-littéraire, entre le propre et l'impropre ; cette permanente appropriation de ce qui lui serait extérieur ; enfin, cette renégociation continue de ses lieux et de ses frontières.

Dans le corpus essayiste québécois, André Belleau excelle dans la renégociation des limites entre le dedans et le dehors du genre. Ses textes sur la question rejouent en les exacerbant deux gestes à travers lesquels il fait d'abord de l'essai une sphère littéraire propre (distincte du roman, mais surtout de la poésie) à laquelle il intègre ensuite des textes auxquels il confère donc une nouvelle lisibilité. Son essayistique est d'abord cela : l'appellation polémique d'un putsch contre la poétique. Et ce putsch consiste à rapatrier dans cet espace séparé non seulement des notions qui auraient été réquisitionnées par le « métadiscours poétique », — comme « la métaphorisation et la figuralité en général, les propriétés du signifiant, les ruptures⁴ » —, mais aussi un certain nombre d'œuvres où l'essai, pour s'énoncer sans en avoir l'air, aurait pris un aspect romanesque parce que la diction intellectuelle au Québec aurait honte d'elle-même (*Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey en serait un exemple selon lui). L'essai agirait ainsi à la manière de l'inconscient freudien qui doit user de ruses (les processus de condensation, de déplacement, de figuration, etc.) afin de réaliser des désirs refoulés dont l'expression directe rebuterait la conscience.

Mais Belleau ne nous invite pas seulement à considérer autrement les productions romanesques d'ici et ce qu'on pourrait appeler l'inconscient essayiste de la littérature québécoise. Un article comme « Relire le jeune Lukács » déploie un effort semblable afin de délaissier l'approche philosophique et nous amener à voir chez le philosophe hongrois un écrivain, un essayiste plus exactement — de moins

4 André Belleau, « Approches et situation de l'essai québécois » (1980), *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, 1984, p. 150-151. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IS*, suivi de folio et placées entre parenthèses dans le texte.

de vingt-cinq ans donc⁵ ! Pour opérer cette conversion du non-littéraire — chez Lukács ou plus tard chez Brahmms ou chez le cybernéticien Norbert Wiener —, Belleau procède par accumulation d'opérations clés. Il ne remplace pas seulement l'héritage philosophique qu'on reconnaît volontiers à Lukács, celui de l'idéalisme post-kantien, par une autre tradition marquée par l'effort de conciliation entre discours philosophique et discours littéraire, soit la tradition romantique. Il relève aussi, dans la prose lukácsienne, ce qu'il appelle des faits d'écriture : les « pages éblouissantes », la « force expressive », les « aperçus très concrets qui jouent vraiment le rôle de scènes ou de tableaux dans une narration », « le mouvement du discours, les montées lyriques, les exclamations, les questions, les répétitions à valeur anaphorique, la recherche de la formule » (*JS*, 113-115), etc. Mais ces traits accumulés, isolés ou regroupés, ne sont rien sans le geste qui les attribue à la littérature.

L'appartenance de l'essai à la littérature, en vertu des accommodements incessants dont est faite leur identité respective, repose sur autre chose que de telles propriétés expressives. Elle repose sur une conception spécifique de la vie intellectuelle : penser, lire et écrire sont envisagés comme des activités différentes de ce que ces noms désignent communément. Cette différence se résume dans la triple idée selon laquelle il existe de la pensée identique à son contraire, de l'écriture identique à son contraire et de la lecture identique à son contraire. C'est ce qu'il s'agira ici d'explicitier à travers l'examen de quelques-unes de ses déclinaisons présentes dans les discours québécois sur l'essai.

Pensée et non-pensée

L'intelligibilité qui est conférée à l'essai comme dispositif littéraire découle de la révolution romantique et de ce qu'elle a été d'abord et avant tout, soit la révocation d'une certaine vision de la vie de l'esprit, remontant à Aristote, dans laquelle la volonté préside à une action sur une matière passive. Cette révocation se déploie au sein d'une conception différente de l'activité intellectuelle qui se caractérise par l'association entre pensée et non-pensée. La fusion des contraires qui affecte la rationalité exceptionnelle dont l'essai serait le lieu tout indiqué connaît au moins deux formes que condensent les deux axiomes suivants : il y a de la pensée qui ne pense pas et il y a de la non-pensée qui pense⁶. Ainsi, ce qui intéresse notamment Jean-Louis Major dans l'ouvrage de Placide Gaboury dont il projette de rendre compte, c'est précisément la sortie qu'effectuerait la pensée essayiste hors de la lointaine métaphysique et de « la sécheresse de la raison », afin de retrouver « l'intelligence la plus nourrie de passion et d'individualité⁷ ». C'est en cela que l'essai, en n'excluant ni le rêve ni la méditation, procéderait de la littérature qui

5 On se rappellera la phrase de Belleau, qu'il fait donc lui-même mentir : « À dix-huit ans, on peut être Rimbaud, on ne peut pas être un essayiste » (« Petite essayistique » (1983), *Surprendre les voix*, 1986, p. 88). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SV*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

6 Voir Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

7 Jean-Louis Major, *Le jeu en étoile. Études et essais*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, cité dans Laurent Mailhot (dir.), avec la collaboration de Benoît Melançon, *Essais québécois 1837-1983*, 1984, p. 518. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JE*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

« ne saurait s’accomplir sans ces deux pôles qui n’en forment qu’un seul » (*JE*, 522). Il n’y a pas seulement le domaine des affects où l’intelligence non rationnelle peut s’excéder avec bonheur et éventuellement « retrouver l’homme » hors des « lieux jusqu’ici reconnus comme seuls philosophiques — l’être, l’existence catégorisée, la profondeur » (*JE*, 516). Le monde matériel et quotidien en est un autre. Plonger dans ce que Lukács appelait « la vie », c’est-à-dire la vie concrète, immédiate, sensible en tant qu’elle s’oppose à « la Vie », la vie comme sens et intellectualité⁸, consisterait, selon les mots de Placide Gaboury que Major reprend à son compte, à rapatrier la métaphysique et à « se placer au sein de l’homme-phénomène, pour y saisir, dans le mouvement même de la démarche humaine, le procès qui avance au rythme de la promenade » (*JE*, 516). À l’instar de Lukács, l’essai serait la sphère d’activité par excellence où se marient intelligence et existence. Cet argument éclaire la forme au sein de laquelle il se conçoit, c’est-à-dire l’essai pareil à un journal d’élaboration d’un compte rendu critique voué à l’échec. Mais si Major abandonne son projet, il n’y a pas là un ratage strict. Cet abandon signe une autre réussite, celle de la démonstration qui confirme en la mimant la consubstantialité de l’essai et de l’errance intellectuelle, de la recherche, du « cheminement de l’intuition » (*JE*, 524). L’essai-journal se propose principalement d’accompagner un mouvement, son résultat étant posé comme secondaire et inessentiel.

Les deux volets de l’identité entre pensée et non-pensée sont affirmés avec force dans plusieurs essais de Pierre Vadeboncœur, qui en sont sans conteste l’emblème par excellence. Au malheureux « matériel mort » que sont les idées spéculatives ou intellectuelles, les « penser sans gravité⁹ », s’opposerait le bonheur de la connaissance sensible¹⁰. Cette antinomie n’est pas nouvelle. Elle se retrouvait déjà dans la comparaison platonicienne entre la peinture, qui donne faussement à voir « des êtres qui se tiennent debout comme s’ils étaient vivants », et l’écriture qui engendre des mots tout aussi figés et silencieux¹¹. Cette condamnation de la lettre sert pour Platon à valoriser une autre parole qui la surpasserait « en qualité et en puissance » : le logos qui, « transmettant un savoir, s’écrit dans l’âme de l’homme qui apprend » (*P*, 181). Cet autre discours ne recoupe pas l’autre connaissance de Vadeboncœur qui emprunte, quant à lui, la voie tracée par la pensée de la littérature et l’idée d’un savoir immédiat du corps appréhendant le réel sans la médiation du langage et de la raison : « ce que mon cœur, toujours surpris par l’inconnu qui l’assaille ou le séduit à chaque moment, apprend malgré lui sans le moindre

8 Georg Lukács, « Nature et forme de l’essai » (1910), *L’âme et les formes* (1911), traduction de l’allemand par Danielle Bohler et Frédéric Hartweg, repris dans François Dumont (éd.), *Approches de l’essai. Anthologie*, 2003, p. 15-48.

9 Pierre Vadeboncœur, *L’humanité improvisée*, 2000, p. 38-40. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HI*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

10 Pierre Vadeboncœur, « Les mains », *Essais inactuels*, 1987, p. 163. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EI*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

11 Platon, *Phèdre*, traduit du grec ancien par Luc Brisson, 1989, p. 179-181. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

commencement de méthode ni de conscience claire » ; « la connaissance [qui] ne se trouve pas au bout de l'intelligence [...] mais de l'appréhension réalisée par d'autres moyens, aveugles, ressemblant au sens du tact, permettant de connaître par une sorte de contact en effet » (*EI*, 168, 163). La puissance et la qualité de ce logos vivant et s'écrivant directement dans l'âme de celui qui apprend l'emporteraient sur celles des idées spéculatives dont l'essayiste dit faire le deuil. L'affirmation de cette force tient de l'article de foi : « je connais par la vie directement tant de choses qui ne me sont pas venues dans la tête après contrôle ni méthode appliquée ; tout, en vérité, presque tout » (*EI*, 167). Ce mythe du bon savoir sauvage à recouvrer vient avec la méfiance qu'on trouve partout chez Vadeboncœur envers le langage et la rationalité, une méfiance qui pourtant ne se dit jamais, comme le soulignait Étienne Beaulieu, qu'au sein du langage et d'arguments d'ordre rationnel¹².

Il n'est pas étonnant que ce soit le domaine esthétique qui fournisse à l'essayiste le modèle de cette démarche intellectuelle où s'amalgament les extrêmes, ce que désigne bien l'oxymore du « grand œil aveugle de l'art » (*EI*, 170). L'union de la cécité et de l'extrême lucidité était déjà présente dans le portrait de Borduas que dressait Vadeboncœur en 1962 et que résume la sentence « rejoindre les ténèbres peut être un acte de vérité¹³ » : « l'intuition, moyen de connaissance de l'art, peut toucher infiniment mieux les choses que ne le peuvent les dissertations des universitaires et les lumières des chefs de clans » (*LR*, 36). C'est en vertu de cette interprétation de l'art et de sa connaissance propre que l'on peut être à son insu, comme Borduas, « artiste naturellement philosophe » (*LR*, 36), voire philosophe antiphilosophique. Périodiquement chez Vadeboncœur, l'art se retrouve à la tête d'une avant-garde de la pensée sauvage, pareille à une « ultraconnaissance » (*HI*, 15), exemple à suivre d'une expérience où la vision s'élabore mêlée à la non-pensée, à la passivité, à l'obscurité et à l'involonté. Ce savoir se manifeste tant dans la production artistique ou l'écriture que dans le contact avec l'œuvre : « plus on "goûte" (quel mot !) une œuvre d'art en profondeur, moins le sentiment que l'on a peut être décrit, plus on éprouve les choses par une part de soi-même qui est soustraite à la conscience, — plus on expérimente par l'être, directement par l'être » (*EI*, 176).

De nombreux essais québécois ont formulé de tels programmes d'action intellectuelle à l'aspect de plaidoyers, souvent antiphilosophiques, en faveur d'une vie de l'esprit intense, au-delà des limites posées par la raison raisonnante¹⁴. La singulière vérité de l'essai a l'avantage de profiter de la puissance de ce qu'elle n'est pas, avec quoi on ne cesse de l'associer : puissance des corps, des affects, de l'expérience nue ou du monde sensible. Elle devient parfois ce qu'elle était chez

12 Étienne Beaulieu, « Disparition de la disparition dans l'œuvre de Pierre Vadeboncœur », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Nota bene, 2004, p. 113-126.

13 Pierre Vadeboncœur, « La ligne du risque » (1962), *La ligne du risque*, 1994 [1963], p. 34. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LR, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

14 Voir par exemple plusieurs essais récents d'Yvon Rivard, réunis dans *Personne n'est une île* (Montréal, Boréal, 2006) et *Une idée simple* (Montréal, Boréal, 2010). Qu'on me permette de renvoyer ici à mon article portant sur cette question, intitulé « L'autre côté des mots selon Yvon Rivard », paru dans *Contre-jour* (n° 15, printemps 2008, p. 101-109).

Lukács et, avant cela, chez les premiers romantiques allemands, porteuse de la difficile tâche de réconcilier empiricité et intelligibilité, porteuse éventuellement de la promesse d'un monde nouveau à faire advenir.

Écriture et non-écriture

Cette pensée d'exception appelle une forme d'écriture qui ne correspond plus à la description qui la définit comme l'exécution de l'idée préalable qui la préside. Dans la mesure où le surgissement et l'agencement des idées de l'essai ne se produisent plus au sein de la même division hiérarchique du travail intellectuel, c'est la conception de l'élaboration de l'écrit qui s'en trouve radicalement modifiée. Contrairement à la philosophie, affirmait Major, l'essai « se reconnaît d'abord comme écriture » et cette reconnaissance implique que ce n'est pas la pensée qui s'impose à l'expression, mais l'expression qui engendre la pensée et lui donne sa tonalité (*JE*, 523). On pourrait multiplier les énoncés de ce qui est devenu un véritable topos de l'intelligibilité de l'essai : écrire ne consiste jamais qu'à s'engager dans la voie obscure du non-savoir¹⁵. L'égalité entre l'agir et l'ignorance est signifiée par la récurrence, dans les textes sur le genre, des notions métaphoriques d'errance, de divagation et de délire. C'est le cas de Fernand Ouellette, qui évoque ici et là le mot de Guillaume IX, j'avance vers ne sais quoi, et celui de Chestov, au hasard, les yeux fermés¹⁶. Aussi bien actifs dans l'écriture du poème que dans celle de l'essai, le délire et l'errance sont assimilés par Ouellette, à l'instar de Novalis, aux « mouvements du fond de l'âme » qu'ils sont seuls aptes à faire advenir (*AR*, 27-32). Ces mouvements profonds procèdent généralement chez lui de la quête de (re)totalisation, opposée à l'oubli, au silence, au non-être et à l'entropie : « cette errance [...] est une errance créatrice de rassemblement. Elle va dans la nuit, dépistant les éléments dispersés, appuyant l'âme dans son effort d'unification » (*AR*, 29, l'auteur souligne).

On se gardera de voir derrière cette association le produit d'une exubérance quelque peu mystique. Le délire fait également partie de la méthode de l'essayiste du désenchantement, François Ricard : la « possibilité du délire, lit-on dans *La génération lyrique*, est en même temps la seule chance pour l'essai d'atteindre la forme de vérité qui lui est propre¹⁷ ». En effet, « Présentation d'un portrait de groupe » est une autre variation sur le thème de l'écriture essayistique comme mode de faire et de penser caractérisé par l'indissociabilité des sentiments, de la rationalité et de l'écriture. Chez Ricard, cette indissociabilité affecte indistinctement littérature et essai, des mots désignant tout à la fois un type de travail intellectuel, un type de vérité et un type d'écriture qui ne se laisseraient pas disjoindre :

15 Voir par exemple Jacques Brault, « Post-scriptum » (1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, 1994, p. 195-196 et 202 *et passim*.

16 Fernand Ouellette, *Les actes retrouvés. Regards d'un poète*, 1996 [1970, 1979], p. 30 et 41. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AR*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte. Voir aussi « L'écriture et errance », *Écrire en notre temps*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 13-17.

17 François Ricard, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, 1992, p. 11. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GL*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

Mes sources, les références auxquelles j'attache le plus de prix, ma manière de réfléchir, le type de connaissance que je recherche ici, tout cela appartient pour moi à l'espace de la littérature, c'est-à-dire à des sentiments et des pensées indissociables de l'écriture, qui naissent dans et par l'écriture et trouvent à travers elle leur seul accomplissement véritable. Autrement dit, je ne revendique pour ce livre qu'un seul titre : celui d'essai, et je souhaiterais, si j'avais mon mot à dire là-dessus, que ce soit ainsi qu'on le lise. (*GL*, 10-11)

Dans la « Petite essayistique », Belleau définit, pour sa part, l'essai et sa formation comme une scène où se déroule une intrigue idéale. Ce postulat, récurrent chez lui, est relié à la conception de l'écriture moderne en tant qu'elle tend à confondre critique et création¹⁸. Couplé à la thèse selon laquelle romancier et essayiste sont tous deux des réécrivains ayant affaire à des environnements discursifs, l'énoncé de Belleau fournit l'essentiel de ce qui constitue chez lui le schème de pensée dominant de l'essai comme littérature. Chaque fois, il s'agit de postuler la proximité du roman et de l'essai¹⁹. S'il emprunte au domaine romanesque les termes d'intrigue et de narrativité pour parler de l'essai, c'est qu'ils sont au service d'une vision spécifique de ce que sont les idées qui s'imposent à l'écrivain, c'est-à-dire des êtres vivants qui « se conduisent au fond tels les personnages de fiction » et « nourrissent entre eux des rapports amoureux, de haine, d'opposition, d'aide, etc. » (*SV*, 86). Tout au long de ce texte clé de la pensée québécoise de l'essai, les verbes d'action sont assumés par les idées, qui « ne sont pas immatérielles » puisqu'elles « ont une couleur, une chaleur, des contours, presque un poids physique » (*SV*, 87). Tout se passe comme si un essayiste n'avait pas une idée, mais qu'une idée avait un essayiste et que cette idée était non pas de l'ordre de l'intelligible, mais du sensible, du corporel : « ces idées-là sont un peu érotisées, puisqu'elles agissent sur moi presque à la façon de fantasmes, elles reviennent en moi, elles me hantent²⁰ ». La figure de l'écrivain est d'ailleurs très peu associée à des verbes d'action. Quand il est sujet, l'action est minimale : il « reste attentif », « il garde l'idée en lui », comme si son action se limitait au rôle de veilleur. Un peu plus loin, Belleau met à contribution le lexique scientifique pour décrire l'activité qui l'intéresse : l'idée circule en l'essayiste « comme dans une sorte de champ magnétique élémentaire où il sent des circuits s'ébaucher, des possibilités qu'a l'idée de s'orienter, de se connecter à d'autres idées » (*SV*, 87). Les termes champ magnétique, circuit et se connecter forment une constellation de sens qui pose en creux l'existence d'une physique ou d'une mécanique de la pensée spécifique à l'essai au même titre que la physique de l'électricité ou la physique moléculaire. Sans doute pouvons-nous appliquer aux réalités intelligibles ce que dit Belleau, dans les mêmes années, des langages et des voix du discours social : dotées de « la capacité de [s']orienter les unes vers les autres, de communiquer entre [elles],

18 « La pratique moderne du discours littéraire tend à questionner les formes, à réfléchir sur le langage, à jouer et déjouer les codes, bref à abolir la distinction entre création et critique, cela supposant que l'écrivain se reconnaisse enfin comme un intellectuel à part entière » (*SV*, 157).

19 Un exemple : « un essayiste est un artiste de la narrativité des idées et un romancier, un essayiste de la pluralité artistique des langages » (*SV*, 86).

20 André Belleau, « La passion de l'essai », *Liberté*, vol. 29, n° 1 (février 1987), p. 93.

d'échanger des sèmes, des fragments d'énoncés, des accents », elles évoluent dans un champ qui « fonctionne probablement à la façon d'un homéostat » (SV, 226 ; 129).

Ce serait sans doute sous-évaluer ces propositions que de les considérer comme de simples métaphores de tout travail intellectuel. La conception qui se tient derrière elles est rattachée à la façon dont la littérature se pense depuis deux siècles. L'image d'une physique de la pensée essayiste suppose de transformer radicalement le statut des idées qui deviennent ici des corps en interaction. Elle implique également de leur donner une vie indépendante de la conscience et de la volonté de l'écrivain. Dans le processus cybernétique de l'écriture, les pensées se formeraient d'elles-mêmes, si bien que l'auteur n'aurait plus qu'à décider « si tout cela est assez vif, rapide, nombreux, inattendu, complexe pour donner lieu à la forme d'un essai ou plutôt au parcours d'un essai » (SV, 87). Ce qui se construit ainsi se trouverait soumis à une conscience souveraine qui n'interviendrait toujours qu'en second lieu. Pour l'essentiel, la fabrication de l'essai relèverait d'une autoformation des idées. L'écrivain, en tant qu'intentionnalité ou sujet d'une activité, n'agirait que minimalement, comme s'il était extérieur à la véritable activité, tel l'opérateur d'une machine. Un ancêtre de cet essayiste-opérateur ne se trouve pas chez les références préférées de Belleau — Barthes, Bakhtin, le jeune Lukács —, ni chez quelque théoricien du roman, mais chez l'écrivain à mille lieues duquel Belleau et d'autres ont cherché à établir le terrain et le mode d'existence de l'essai. Cet écrivain, c'est Rimbaud, qu'il faut ici convoquer autrement que comme la figure du poète éternellement adolescent. Si « à dix-huit ans, on peut être Rimbaud » (SV, 88), mais pas essayiste, il faut convenir, contre Belleau, que sa représentation du travail intellectuel avait d'abord été élaborée par l'auteur des *Illuminations* bien avant l'âge mûr de l'essayiste :

Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute ; je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs ou vient d'un bond sur la scène²¹.

Les figures de l'instrumentiste et du chef d'orchestre illustrent on ne peut mieux l'activité intellectuelle et rédactionnelle selon Belleau, traversée par la réciprocité de la passivité du sujet et de la puissance d'autoformation et d'attraction réciproque des idées elles-mêmes. C'est ainsi que la mécanique logique et l'activité de l'écrivain contribuent à révoquer une fois de plus le système aristotélicien où une volonté préside à l'activité qui met en forme une matière inerte et passive. En effet, le renversement est total avec la conception d'Aristote. Il donne lieu à une vision de l'écriture essayistique comme identité des contraires. L'essai est l'aventure d'une écriture (Belleau aimait bien l'expression de Barthes), pareille à l'aventure autoformatrice (*Bildung*) de la matière idéelle. Il est en ce sens — pour le dire dans une formule qu'il aurait sans doute appréciée — le *Bildungsroman* d'une pensée.

Lecture et non-lecture

Un troisième élément s'ajoute à cette interprétation, qui concerne une autre activité à laquelle s'associe très souvent l'essai : la lecture. Il est fréquent que l'essayiste se présente comme un singulier lecteur ne lisant pas seulement des livres, mais s'adonnant aussi à une lecture d'un autre ordre. La notion de culture, centrale dans les définitions souvent citées de Jean Marcel, permet de saisir l'étendue de cette autre lecture. En 1972, la culture est l'un des deux pôles constitutifs de l'essai, le second étant le je. Le rôle qui lui est alors attribué a une portée que le théoricien réduira par la suite : elle est la médiation au moyen de laquelle un sujet peut rejoindre son historicité et « réunifier le réel autour de son moi²² ». C'est en vertu d'une démarche fondée sur un besoin de sens dans un monde qui n'en aurait plus que l'essai peut être défini comme une biographie sans événements, selon une expression qu'on reprend parfois en faisant l'impasse sur la dimension romantique de cette définition qui n'a pas encore l'aspect plus technique des autres propositions de Jean Marcel. Mais quelle est au juste la culture en question ? Englobant « les livres, les coutumes, les mythes », la notion excède le domaine des « œuvres des autres » (tableaux, livres, pensées) qui sert à parler de l'essai depuis Lukács. Elle est ce qui permet d'affirmer l'égalité d'intérêt entre les livres et la vie. C'est à une telle acception du corpus culturel qu'il faut rattacher les périphrases comme donné historico-culturel, informations culturelles ou encore sujet culturel (au sens large). Quelques années plus tard, Jean Marcel explicitera davantage ce qu'englobe ce sens large entre parenthèses : « citation, anecdote, œuvre d'art, faits d'histoire, paysages, etc.²³ » La polysémie qui affecte le mot paysage — ce qui s'offre au regard et la représentation qu'on en fait — marque bien l'ambiguïté de la notion de culture. Quand il paraphrase Jean Marcel, Laurent Mailhot va également dans cette direction : le « corpus culturel au sens large [est] textuel, artistique, social, y compris la "nature" comme paysage, voyage, spectacle²⁴ ». Ainsi se trouve-t-on à cheval entre deux acceptions de la culture : comme formation et vie de l'esprit (*Bildung*) et comme civilisation traversant la totalité des sphères de l'expérience (*Kultur*). Selon le second sens qu'a pris le mot à l'époque romantique, bien avant la science anthropologique, tout est susceptible de faire culture, partant d'être objet de pensée pour une subjectivité qui cherche à intellectualiser son rapport au monde auquel se réconcilier. C'est ainsi que notre lecteur peut se tourner vers cet autre corpus qu'est l'immense texte du monde.

Le glissement d'un texte à l'autre fait ainsi apparaître des paysages nouveaux et diversifiés. Il fait également apparaître un principe fondamental de la littérature : l'égalité des sujets et l'incessant déplacement de l'intérêt littéraire pour les choses ordinaires de la vie quotidienne et matérielle. Pour certains théoriciens, la part

22 Jean Marcel, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole » (1972), dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie, op. cit.*, p. 94 et 103.

23 Jean Marcel, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans Paul Wyczynsky (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, 1985, p. 622.

24 Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, 1997, p. 281.

littéraire de l'essai résiderait dans le point de vue et non dans l'objet²⁵. Cette idée ne vient pas seule. Elle s'accompagne d'une pensée sous-jacente si évidente plus de cent ans après Flaubert qu'il n'est pas nécessaire pour les essayistes québécois de l'écrire de nouveau : que tous les sujets sont bons pour un essai, que n'importe quoi peut lancer l'écriture — une œuvre, une idée, des mots, un objet, un titre (« Sur un adage d'Érasme » que Belleau dit vouloir utiliser bientôt (SV, 87)), etc. L'affirmation flaubertienne qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets, qu'il n'y en a aucun puisque le style comme manière de voir les choses²⁶ pose l'égalité des matériaux, n'est pas étrangère à l'idée de perspective littéraire. Elle n'est pas étrangère non plus à l'anthropologue. Il n'est pas étonnant que ce soit Serge Bouchard et Bernard Arcand qui l'énoncent pour parler de leur propre travail dans le documentaire que Marcel Jean consacrait à l'essai : le lien entre la série de leurs *Lieux communs* et leur profession d'anthropologues se manifesterait, explique Arcand, dans cet effort pour « regarder n'importe quel détail de la vie, n'importe quelle situation, à partir d'une perspective extrêmement éloignée », d'où il est alors possible de « lire des choses qui dépassent largement le petit objet et qui parfois deviennent des considérations générales sur l'humanité entière²⁷ ». On peut prendre la chose par l'autre bout : si l'essayiste est un double de l'anthropologue, c'est par son point de vue de lecteur, c'est que « l'écrivain a quelque chose à dire sur tout », qu'« il peut parler de politique, de culture, de sexualité, de l'ensemble de l'existence à partir d'un point de vue d'écrivain, [puisque] c'est cela l'essai justement²⁸ ». L'appartenance littéraire d'une activité dont la spécificité réside dans le regard posé sur tout objet participe de cette pensée de la conjonction entre l'absence d'objet spécifique et l'indistinction de l'anthropologue, l'écrivain et du lecteur.

Mais avant de prendre les traits de l'anthropologue, les essayistes-lecteurs qui ne se confinent pas à l'espace d'une bibliothèque ressemblent surtout aux archéologues, géologues et paléontologues qui fascinaient Balzac et qui servaient de base à sa conception d'une poésie nouvelle, inscrite dans la prose infinie du sensible, énoncée au début de *La peau de chagrin* quand Raphaël de Valentin voyage chez le marchand de curiosités²⁹. Les paysages que Pierre Vadeboncoeur entend lire en 1965 semblent tout droit tirés de l'univers balzacien.

La vérité politique, la vérité religieuse, la vérité sociale, et par conséquent la vérité humaine, c'est dans des images de drames étouffés, au sens inconnu pour la société brillante, c'est à la Cour d'assises, dans les usines, dans l'encombrement des villes qu'elle se trouve, à fleur de société pourrie, vérité évidente mais enfouie, officiellement niée. [...] La réalité se lit comme un livre ouvert pour peu qu'on la regarde et qu'on y touche³⁰.

25 François Dumont, « La littérature comme point de vue. Trois essayistes québécois contemporains : André Belleau, Jean Larose et François Ricard », *Itinéraires et contacts de cultures*, n^{os} 18-19, 1995, p. 93.

26 Gustave Flaubert, *Correspondance*, 1998 [1975, 1980, 1991], p. 156.

27 Bernard Arcand cité dans Marcel Jean, *Écrire pour penser. La culture dans tous ses états : l'essai*, Synercom Téléproductions inc., 1998.

28 François Ricard cité dans Marcel Jean (*ibid.*).

29 Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, 1984 [1831], p. 34-38.

30 Pierre Vadeboncoeur, *L'autorité du peuple*, 1977 [1965], p. 31-32.

L'auteur de *La comédie humaine* a beaucoup parlé de cette vérité que l'écrivain, « l'archéologue du mobilier social³¹ », serait apte à lire dans la physionomie des êtres et des objets, sur les façades des maisons ou, par exemple, sur les murailles de l'antichambre du Greffe³². C'est que « les écrivains réellement philosophes », assure Balzac, sont dotés d'« une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles³³ ». Dans les lettres québécoises, l'essayiste reste sans conteste la figure par excellence de cet écrivain réellement philosophe, déchiffreur du texte social.

André Belleau a aussi quelques paysages, suffisamment pour que les éditeurs aient intitulé « Paysages » la première partie de *Surprendre les voix*. Mais ses paysages culturels ne se trouvent pas tant dans l'architecture et le mobilier que dans « l'environnement de langage sans lequel nous ne pourrions même pas commencer à écrire le début d'une phrase » (SV, 88), un territoire composé de discours, de codes, de langages, d'idées-personnages et de ces signes ambulants que sont les êtres structurés par cet univers symbolique. « Les monuments, les musées, les sites ne m'intéressent que médiocrement, bien moins en tout cas que les espaces peuplés d'humains, signes vivants » (SV, 55). Le sujet en quête de sens de Lukács et de Jean Marcel devient chez Belleau un observateur érudit, informé, qui parle des textes sociaux qu'il est apte à décoder et qui s'éprouve dans le monde de la culture. Belleau offre ainsi une réponse indirecte et contradictoire au jugement fréquent qui reproche à l'intellectuel de se couper de la vie. Si l'écrivain peut sortir de son domaine, c'est parce que les signes de la culture n'ont justement pas de domaine propre et qu'ils débordent au sein de la vie quotidienne, en vertu d'une ouverture des sphères rendue possible par l'élargissement conceptuel de la culture. De même, l'idée de sémiosphère, habitat de l'essayiste (SV, 88), suppose, d'une part, d'enfermer l'écrivain dans un espace spécifique et, de l'autre, d'étendre cette même sphère à l'ensemble de la vie sociale. Ce mouvement paradoxal découle de la capacité dont on dote désormais la vie de contenir les signes de culture que le lecteur-sémiologue sera en mesure de déchiffrer.

Ainsi, dans sa « Guadeloupe ambiguë », Belleau apparaît comme un tel lecteur levant les yeux de son bouquin pour poursuivre sa lecture dans le tissu textuel du monde qui s'offre à lui : le nom donné à un punch désalcoolisé, le journal *France-Antilles*, sa pleine page consacrée aux *Jeux floraux*, ses faits divers et, éventuellement, la stridence de la nuit et les flamboyants de la Place de la Victoire sont autant de signes et de sections du texte guadeloupéen qui mènent l'essayiste à avancer une exigence de lecture : « Il faudrait une sémiologie de l'humiliation pour traverser l'ambiguïté. » (SV, 27) De même, le texte que Belleau cherche à percer au Maroc concerne les tensions sociales, les exclusions, le « rabaissement intériorisé » (SV, 55). Il a en commun avec les signes guadeloupéens de permettre en creux un retour au pays natal, comme si celui-ci avait opéré sur l'observateur une sorte de *Bildung* l'ayant rendu sensible au déjà nommé, au déjà rationalisé. Un essai comme « L'effet Derome » met bien en scène l'habitation de cette sémiosphère nationale

31 Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, édition de Pierre-Georges Castex, 1965, t. 1, p. 52.

32 Honoré de Balzac, *Le colonel Chabert*, édition de Patrick Berthier, 1999, p. 157-158.

33 Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, op. cit., p. 9.

par l'essayiste. Car le « texte sonore » qu'est le *Téléjournal* ne dit pas seulement ce qu'il croit dire, c'est-à-dire le texte des actualités (SV, 110). « Le contenu véritable n'est précisément pas le contenu » (SV, 110). La véritable signification se manifeste en l'occurrence dans l'accent anglais qu'empruntent des voix de la radio et de la télévision d'État afin de prononcer certains noms propres. Ce que dit cette « phonologie radio-canadienne », c'est un peu ce que disent la reproduction du texte de Charles Maurras dans *Guadeloupe 2000* et les cinq colonnes sur le match de rugby Honfleur-Saint-Étienne, c'est-à-dire la colonisation culturelle (SV, 111 ; 114). S'il est ainsi possible de lire ce texte dans ce changement de code, c'est que Belleau a la conviction que « tout est signifiant dans le langage, à condition de ne pas s'arrêter en chemin » (SV, 108).

L'essayiste a au moins deux modèles de lecteurs qui sont allés encore beaucoup plus loin sur le chemin qui parcourt la prose du monde. Le premier est le Roland Barthes des *Mythologies* qui lit, par exemple, les chiffres de la légende et les signes de la modernité dans la physionomie de l'abbé Pierre, dans sa coupe de cheveux et dans sa barbe³⁴. Le second est le jeune Lukács chez qui « la matière signifiante [...] ne se limite pas au texte verbal » : « le comportement est en effet traité comme un texte à l'instar de la position de l'auteur, son genre de vie, certains faits sociaux » (IS, 115). Cette « méthode concrète d'analyse concrète » permettrait d'examiner des situations particulières où le monde sensible ne serait pas séparé de l'intelligibilité, où l'un et l'autre s'offriraient « simultanément » au lecteur-essayiste et composeraient une même « matière non homogène mais unifiée d'un seul mouvement, d'un unique trait vers la signification » (IS, 115).

Plus de cent ans avant Lukács, les lecteurs réunis à Iéna autour des frères Schlegel aimaient beaucoup dire avec Schelling que « ce que nous nommons nature est un poème enfermé dans une écriture secrète et merveilleuse³⁵ ». C'est un peu ce que soutiennent à leur façon nombre d'essayistes québécois, chez qui le monde contient quelques paysages lumineux ici et là baignés de lisibilité, porteurs de bribes de texte à décoder. Même un François Ricard, qu'on devine pourtant fermé à l'idée d'une poésie logée au cœur du monde — « poésie sans forme ni conscience qui palpite dans les plantes, qui rayonne dans la lumière, sourit dans l'enfant, étincelle dans la fleur de jeunesse, s'embrase dans le cœur aimant des femmes³⁶ » —, disait tirer son portrait de groupe de « ce matériau premier » trouvé dans « le sens immédiat des choses et des événements » (GL, 37) :

Je m'intéresserai à des sentiments, à des vibrations, à des façons d'être et de penser, à des tournures mentales, à des conduites spontanées, à ce que certains historiens appellent des « philosophies agies », c'est-à-dire une conscience et ses expressions dans l'existence. (GL, 10)

L'imagination de ce matériau premier a plusieurs implications. Elle signifie que le monde matériel est fait d'objets doubles, c'est-à-dire de concrétudes capables

34 Roland Barthes, *Mythologies*, 1957, p. 54-56 et *passim*.

35 Schelling cité dans *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, textes présentés par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, 1978, p. 342.

36 Friedrich Schlegel cité dans *ibid.*, p. 290.

de supporter une réalité intelligible qui les dépasse et qui concerne la société et la culture dans lesquelles elles s'insèrent, voire l'humanité tout entière. Elle suppose également que le sens ne résulte pas d'une activité régie par une volonté et une intelligence, mais qu'il soit une propriété commune au moi et au monde qui lui était opposé dans l'héritage aristotélicien. Le programme de déchiffrement et de récolte d'une telle matière première s'accompagne souvent d'une vision du monde moderne fragmenté et éparpillé, qui aurait perdu son assise et son intelligibilité depuis que l'histoire a déferlé sur lui. Cette représentation de la société a connu de multiples versions depuis les romantiques (« Jadis, l'esprit se manifestait en toute chose, écrivait Novalis en 1798. À présent, nous ne voyons plus qu'une répétition sans vie que nous ne comprenons pas. La signification du hiéroglyphe nous fait défaut³⁷ »). Celle du jeune Lukács notamment. Elle motive le travail de certains essayistes qui, comme Vadeboncœur, deviennent à la fois lecteurs de la prose obscure du monde, cueilleurs de la vérité à fleur de société pourrie et restaurateurs du sens collectif perdu ou caché³⁸. Le monde moderne prend alors une figure paradoxale : on le dit veuf d'une intelligibilité immédiatement accessible aux membres des sociétés de jadis ; il ne cesse pourtant pas d'apparaître comme un vaste tissu de signes, de témoins matériels et de paysages assimilables à une discursivité immanente incarnée dans la texture des choses.

Ainsi l'essai se pense-t-il et se pratique-t-il dans le cadre d'une idée dont la littérature, en tant que modalité interprétative, est le lieu depuis plus de deux siècles : idée d'un dehors des mots et d'une plénitude à atteindre dans un univers de présences et de sens où la relation entre les réalités intelligibles et les réalités matérielles échapperait, même par intermittence, à l'écart, à la non-adéquation et la différence qui gardent le langage en vie. Un dehors dont l'imagination ne se forme pas ailleurs qu'au sein de ce matériau — les mots — auquel on voudrait le soustraire, immatériel mais pourtant bien réel, et dont l'écrivain a besoin, comme tout être de langage, pour penser les réalités qui se recommandent à lui. Essai est d'abord et avant tout un des noms de cette imagination.

37 Novalis, *Le monde doit être romantisé*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, 2002, p. 46.

38 « Dans plusieurs sociétés modernes, l'individu, diminué par une culture en débris qui tend à le morceler lui-même, souvent ne comprend plus guère les choses que comme individu ; d'autre part, celui-ci, pour la même cause probablement, se ferme plus que jadis à la compréhension collective. Plus limité qu'alors en tant que personne, il se prive au surplus davantage des moyens de perception résultant d'une appartenance sensible à des collectivités qui avec les siècles étaient devenues quasi naturelles et traduisaient pour lui en un sens immédiatement intelligible et unifié la complexité des devenir. Aujourd'hui, cet individu, ainsi débranché, entend moins bien certains avertissements de l'histoire. [...] La plupart des vérités les plus nécessaires nous parviennent sous forme d'échos, sans quoi elles demeurent inaudibles » (Pierre Vadeboncœur, *Un génocide en douce. Écrits polémiques*, 1976, p. 12).

Références

- ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- BALZAC, Honoré de, *Le colonel Chabert*, Paris, Gallimard, 1999 (éd. Patrick Berthier).
- , *La comédie humaine*, Paris, Éditions du Seuil, t. 1, 1965 (éd. Pierre-Georges Castex).
- , *La peau de chagrin*, Paris, La librairie générale française, 1984.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BELLEAU, André, « La passion de l'essai », *Liberté*, vol. 29, n° 1 (février 1987), p. 92-97.
- , *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986.
- , *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Éditions Primeur, 1984.
- DUMONT, François (éd.), *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Nota bene (Visées critiques), 2003.
- , « La littérature comme point de vue. Trois essayistes québécois contemporains : André Belleau, Jean Larose et François Ricard », *Itinéraires et contacts de cultures*, n°s 18-19 (1995), p. 89-96.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Folio), 1998.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1991.
- JEAN, Marcel, *Écrire pour penser. La culture dans tous ses états : l'essai* [enregistrement vidéo], Montréal, Synercom Téléproductions inc., 1998.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978.
- MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Éditions Typo, 1997.
- MAJOR, Jean-Louis, *Le jeu en étoile. Études et essais*, cité dans Laurent MAILHOT (dir.), avec la collaboration de Benoît MELANÇON, *Essais québécois 1837-1983*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1984, p. 515-525.
- MARCEL, Jean, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans Paul WYCZYNSKY (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, 1985, p. 621-642.
- NOVALIS, *Le monde doit être romantisé*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2002.
- OUELLETTE, Fernand, *Les actes retrouvés. Regards d'un poète*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996.
- PLATON, *Phèdre*, traduit du grec ancien par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989.
- RICARD, François, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres I. Poésies*, Paris, Flammarion, 1989.
- VADEBONCEUR, Pierre, *L'autorité du peuple*, Montréal, Éditions HMH, 1977 [1965].
- , *Essais inactuels*, Montréal, Boréal, 1987.
- , *L'humanité improvisée*, Montréal, Bellarmin, 2000.
- , *La ligne du risque*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1963].
- , *Un génocide en douce. Écrits polémiques*, Montréal, l'Hexagone / Parti pris, 1976.