

Par delà les oppositions de naguère

Michel Biron

Numéro 175, 2015

Le roman québécois contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/81396ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Biron, M. (2015). Par delà les oppositions de naguère. *Québec français*, (175), 73–75.

Par delà les oppositions de naguère

MICHEL BIRON *

Est-il si vrai que nous nous ennuyons de la Révolution tranquille et des glorieux combats qui furent les siens ?

Sommes-nous sûrs d'aimer à ce point *Prochain épisode* ? Il est permis d'en douter. Non pas que nous n'éprouvions pas quelque admiration profonde pour les « pionniers », les « fondateurs », les « révolutionnaires » qui ont jeté les bases de la culture québécoise telle qu'on la connaît et telle qu'on la célèbre encore aujourd'hui. Mais nous éprouvons aussi de l'admiration pour ceux d'avant le Québec de 1960. Nous aimons Gaston Miron et Saint-Denys Garneau, pour des raisons différentes, certes, mais également valables. En 1960, il fallait choisir : ou bien la détresse intérieure de Garneau, ou bien le cri de ralliement de Miron. Aujourd'hui, il n'est plus nécessaire de choisir. Plus encore : il est absurde de vouloir choisir entre les deux. C'est en cela que nous ne pouvons plus nous sentir vraiment nostalgiques quand nous pensons aux années 1960. Nous ne voulons plus retourner à ces antagonismes piégés, ces dichotomies réductrices, ces faux dilemmes. À l'ère du pluralisme postmoderne, nous ne comprenons même plus cette logique archaïque d'une certaine modernité qui obligeait à rejeter ceci pour mieux revendiquer cela.

Il n'y a pas si longtemps, la littérature québécoise était facile à reconnaître non seulement parce qu'elle était portée par un projet politique évident, mais aussi et de façon peut-être plus déterminante parce qu'elle mettait en scène une série d'oppositions fortes : le nouveau contre l'ancien, la ville contre la campagne, l'Amérique contre la France, la liberté effervescente contre le poids de la tradition, l'exubérance d'une langue désinhibée contre le français normatif des collèges classiques, les plaisirs spontanés de la culture populaire contre le sérieux de la culture lettrée, les audaces et les lignes infinies du risque contre les prudences et le conformisme généralisé, le militantisme politique de toute une nation contre les silences des neiges d'antan, etc. Cette liste (incomplète) fait apparaître des valeurs qui entrent dans un jeu de contradiction joyeuse, féconde car libératrice. On a beaucoup glosé sur la fin du rêve libérateur, sur l'échec du projet national après les deux référendums de 1980 et de 1995, ramenant ainsi l'histoire littéraire à la seule histoire nationale. Mais ce qui s'achève après les enthousiasmes de la Révolution tranquille ne se réduit pas à cette inévitable question identitaire. Si la littérature québécoise des années 1960 se met tout à coup à vieillir, ce n'est pas seulement ni peut-être même surtout parce que la ferveur nationaliste a disparu de nos écrans radar. C'est que la liste des oppositions qui façonnaient à cette époque notre imaginaire a cessé d'opérer. Pas seulement tel ou tel élément ; toute la liste. L'idée même que ceci puisse ou doive s'opposer à cela n'a tout simplement plus de sens aujourd'hui.

D'ARVIDA AU JAPON

En effet, aucune des oppositions énumérées ci-dessus ne fonctionne vraiment pour la période contemporaine. Il y a encore bien sûr, pour prendre un exemple simple, des écrivains de la ville (de

Michel Tremblay à Jean-François Chassay) et des écrivains de la campagne (de Pierre Morency à Jocelyne Saucier), mais ils ne forment plus des groupes vraiment distincts. On ne peut pas dire, à lire les œuvres contemporaines, que la ville y soit *a priori* plus excitante, plus actuelle ou plus littéraire que la campagne. Il n'y a plus rien de bien original en 2014 à écrire un roman qui se situe sur le Plateau Mont-Royal. La petite ville saguenéenne d'Arvida dont parle Samuel Archibald dans un recueil de récits (*Arvida*, Le Quartanier, 2011) possède à vrai dire un coefficient de nouveauté plus élevé, du fait même qu'elle n'entre pas dans des catégories toutes faites. Elle ne ressemble ni au terroir d'antan ni à une métropole moderne. Elle appartient à l'imaginaire spécifique de l'auteur, elle renvoie à son histoire personnelle et se raccroche, par le mouvement même de l'écriture, à d'autres lieux réels ou fictifs, proches ou lointains, proches et lointains. *Arvida* apparaît comme une sorte de dehors de l'Histoire, lieu excentré à partir duquel l'écrivain peut réinvestir l'Histoire selon le jeu d'une mémoire à la fois intime et saturée de littérature. Quoi d'étonnant à ce qu'on se retrouve tout à coup, dans le même recueil, à l'autre bout du monde, par exemple au Japon ? *Arvida* n'est pas moins dépaysant que cet ailleurs, et cet ailleurs n'a rien de plus exotique que le Saguenay. On



retrouve une géographie similaire chez Perrine Leblanc, qui nous promène de la Sibérie (*L'Homme blanc*, Le Quartanier, 2010) à la Gaspésie (*Malabourg*, Gallimard, 2014) comme si c'était du pareil au même. L'écrivain contemporain n'a que faire des frontières d'antan.

La petite ville américaine de Bay City décrite par Catherine Mavrikakis (*Le Ciel de Bay City*, Hélioïtrope, 2008) s'apparente à la Rive-Sud de Montréal que décrit Michael Delisle (*Dée*, Leméac, 2002). Ces lieux renvoient à un imaginaire où la campagne et la ville ne sont plus séparées par un mur idéologique : elles coexistent dans nos consciences autrement que sur le mode de l'opposition. Elles sont également chargées d'Histoire, mais pas comme le Saint-Henri de Gabrielle Roy ni comme le boulevard Saint-Laurent de Jean Basile (*La Jument des Mongols*, Éditions du Jour, 1964) ou le *Ciel de Québec* (Éditions du Jour, 1969) de Jacques Ferron. Le passé qu'évoquent Arvida ou Bay City inverse le rapport qu'entretenaient naguère le singulier et le collectif : ce sont d'abord des lieux investis par une mémoire personnelle et celle-ci active et absorbe les autres types de mémoire, les récits historiques, les légendes nationales, les épopées héroïques. Cette mémoire ne s'élabore pas contre de tels récits, mais au contraire s'en nourrit avec une avidité nouvelle. Peu importe si ces récits viennent du passé proche ou du passé le plus archaïque, peu importe s'ils sont marqués par le prestige de la grande Histoire ou s'ils appartiennent aux commérages du coin : l'essentiel, c'est qu'ils soient métabolisés par une mémoire omnivore qui mange aussi bien de la poutine que des ris de veau, pour reprendre une image de Suzanne Jacob dans *Rouge, mère et fils* (Seuil, 2001).

C'est tout aussi vrai pour ce qui est des autres oppositions et en particulier de celle qui concerne la langue d'écriture. Pour les écrivains de la Révolution tranquille, écrire en joul (ou en « mauvais » français), on s'en souvient comme si c'était hier, cela relevait de la provocation, parfois même du scandale. Il y avait là quelque chose de théâtral, mais c'était sérieux – pensons au terrifiant *Cassé* de Jacques Renaud (Éditions Parti pris, 1964), livre absolument insoutenable de désespoir et de laideur. Il fallait passer par là pour dénoncer le mal et pour s'affranchir d'un surmoi linguistique qui nous empêchait d'écrire librement, peut-être même de vivre librement. Par comparaison, les pièces de théâtre d'Anne Hébert, écrites dans le français le plus classique, semblent aujourd'hui illisibles et injouables. Elles sont écrites dans une langue aussi anachronique que les épopées de Voltaire. À l'inverse, celles de Michel Tremblay, écrites en joul, n'ont pas vieilli. Si elles connaissent aujourd'hui autant de succès, ce n'est pas seulement parce que Tremblay a osé écrire en joul : c'est parce que, même à cette époque, Tremblay a eu le génie de ne pas trop croire au joul, contrairement par exemple à un Claude Jasmin qui, dans *Pleure pas Germaine* (Éditions Parti pris, 1965), sombre dans le ridicule. L'auteur des *Belles-Sœurs* n'a jamais cru que le joul devait remplacer le français, il n'a jamais cru que le joul s'opposait au français standard – et c'est précisément en cela, par son refus de durcir l'opposition, qu'il est notre contemporain. La même chose peut se dire de la langue de Ducharme, qui n'a pas pris une ride car elle est la langue par excellence où se mêlent le haut et le bas, le québécois et le français, le littéraire et le non littéraire, l'ancien et le nouveau, le sérieux et l'humour, le grave et le léger, etc.

Ce dépassement des vieux clivages me paraît être l'une des forces de l'écriture contemporaine, ou en tout cas ce qui la caractérise en profondeur, ce qui fait son originalité et qui permet aussi de relire autrement les livres du passé. Il ne s'agit plus d'être « absolu-

ment moderne », mais d'écrire par delà l'idée même de rupture et en fonction de filiations qui changent plus vite (hélas ?) que le cœur d'un mortel. La seule rupture avérée consiste à rejeter les « fausses » oppositions qui ont longtemps servi à classer les écrivains. Rien ne répugne autant à l'écrivain contemporain que le sentiment d'être identifié à une seule esthétique, à une seule génération, à une seule nation, à une seule idéologie. Dany Laferrière l'a bien compris lorsqu'il a intitulé son livre *Je suis un écrivain japonais* (Boréal, 2008) pour brouiller les cartes.

LE REFUS DES ÉTIQUETTES

Il n'est pas sûr que l'étiquette même d'écrivain ne soit pas devenue encombrante elle aussi, car elle sous-entend une forme d'opposition entre l'écriture et la vie. Ce n'est pas un hasard, sans doute, si depuis un quart de siècle on voit pulluler les récits de vie, les témoignages, les autofictions. ... Au risque parfois de donner le sentiment que ce n'est plus du tout de la littérature, mais une simple transposition écrite du vécu, une sorte de littérature de confessionnal. Au Québec, aucun écrivain n'a poussé cette logique autofictionnelle plus loin que Nelly Arcan, laquelle n'a cessé jusqu'à sa mort de revendiquer *malgré tout* le titre d'écrivain comme si ce statut ne lui avait jamais été vraiment accordé. Elle citait d'ailleurs avec une infinie reconnaissance le critique Gilles Marcotte, qui était l'un des rares à oublier son personnage et à lire ses œuvres pour ce qu'elles étaient, soit des œuvres littéraires¹.

De toutes les oppositions de naguère, celle qui sépare la littérature et la vie reste toutefois la plus irréductible et la plus problématique. S'il est relativement facile de mêler l'ici et l'ailleurs, le bien écrire et le mal écrire, le réel et le fictif, etc., comment surmonter ce sentiment que l'écriture et la vie s'opposent malgré tout ?

Jacques Godbout avait proposé dans *Salut Galarneau !* (Seuil, 1967) le mot-valise « vécrire » pour exprimer ce désir de ne pas choisir entre les deux. L'écrivain contemporain, lui, se met à l'écoute du *Bruit des choses vivantes* (Élise Turcotte, Leméac, 1991) et à la recherche des signes du réel à même les événements de sa propre vie. À l'opposé du sous-genre piégé qu'est l'autofiction, on trouve aujourd'hui des œuvres discrètes et dépouillées, des œuvres qui renoncent au grand jeu de la littérature pour murmurer quelque chose qui ne pourrait pas se dire autrement. Bref, des œuvres qui parviennent à sortir de la littérature (ou peut-être faudrait-il dire, avec Dominique Maingueneau, de la Littérature avec un « L » majuscule²) pour se rapprocher de ce qui ne peut pas se communiquer vraiment. Aucun artifice, aucune pose, aucun mensonge par exemple dans le deuil que racontent Gilles Archambault dans *Qui de nous deux ?* (Boréal, 2013), ou encore Louise Dupré dans *L'Album multicolore* (Hélioïtrope, 2014) : on ne sait pas trop à quel genre appartiennent de tels « récits » (le terme le plus commode pour ranger des textes inclassables), mais on sait que l'opposition entre la vie et l'écriture s'y efface comme par magie.

Autant Archambault que Dupré sont des écrivains de métier qui ne tiennent pas à exhiber leur métier. Là encore, il s'agit peut-être d'un trait d'époque. Après une période au cours de laquelle l'écrivain d'ici a cherché de toutes les manières possibles à acquérir du métier grâce à une institution de plus en plus forte, il lui vient le désir de se « déprofessionnaliser », de redevenir *L'Artisan* (Jacques Brault, Éditions du Noroît, 2006) qu'il a peut-être toujours rêvé d'être au

fond. C'est le grand paradoxe de l'époque actuelle : le statut d'écrivain n'a jamais été plus vigoureusement défendu, protégé, revendiqué, mais en même temps l'écrivain en a un peu assez d'être ainsi séparé du monde. Au moment où le « métier » d'écrivain est reconnu par l'institution, il lui faut en quelque sorte opérer un mouvement inverse et se dépouiller de ses habits d'homme ou de femme de lettres. André Major, qui a lui-même participé à l'essor de l'institution littéraire québécoise en cofondant l'Union des écrivaines et des écrivains québécois, écrit dans ses carnets : « Parce qu'écrire, en aucun cas, ne doit devenir un métier. Notre seul métier, notre devoir même, est d'abord de vivre. On écrira par besoin d'aller au-delà du vécu, pour répondre à un appel pressant, pour toutes les raisons qu'il est possible d'invoquer, mais sans s'éloigner "d'un seul pas du tourbillon de la vie", ainsi que le rappelle Gombrowicz³. »

L'idée derrière ce refus du métier d'écrivain peut prendre d'autres formes, comme celle que résume l'injonction lancée par Yvon Rivard : « Sortir de chez soi » (*Personne n'est une île*, Boréal, 2006). Fatigué d'un intimisme un peu trop maîtrisé, l'écrivain est invité à s'éloigner de sa table de travail, à s'ouvrir, à s'exposer aux grandes questions qui agitent le monde. Ce peut être par le voyage, comme le feront plusieurs auteurs – notamment Louis Gauthier dans ses beaux récits de voyage intitulés *Voyage en Inde après un grand détour*⁴. Ce peut être aussi en investissant la ville, en la redécouvrant sous un nouveau jour, comme dans le Montréal des calèches décrit avec talent par Marie-Hélène Poitras (*Griffintown*, Alto, 2012) ou encore le Montréal hassidique de Myriam Beaudoin (*Hadassa*, Leméac, 2006). Cette redécouverte de la ville est on ne peut plus naturelle à l'immigrant pour qui Montréal n'est jamais exactement un « chez soi ». C'est une ville aux racines multiples et récentes qui, parce qu'elle permet toutes sortes d'identifications, devient un espace parfaitement habitable où la traversée des frontières est quasi quotidienne, comme s'en félicite Régine Robin : « Et puis à Montréal, on serait bien justement parce qu'on ne serait pas tout à fait "chez soi", un tiers lieu, un hors-lieu, un espace pour pouvoir respirer sans se sentir totalement concerné, un dedans-dehors⁵. » Montréal n'est pas pour elle l'antithèse de la campagne, mais un point dans une chaîne urbaine qui va de Paris à New York en passant par Berlin et d'autres mégapoles.

Les oppositions de naguère ont perdu leur force d'évidence, mais elles ne sont pas disparues pour autant. Récemment, le chroniqueur Louis Cornellier a relancé dans *Le Devoir* la vieille querelle entre les exotiques et les régionalistes qui est à la littérature québécoise ce que la querelle des Anciens et des Modernes fut à la littérature française. Dans une lettre à son collègue Christian Desmeules, il s'en prend à la « tentation exotique » qui se donne à lire, selon lui, dans plusieurs œuvres québécoises actuelles⁶. Il ne faut pas beaucoup d'effort pour relancer la machine à lieux communs, pour redonner vie aux oppositions qui avaient cours à l'époque de l'abbé Camille Roy. Mais cette « danse autour de l'érable » ridiculisée en 1920 par Victor Barbeau n'a guère de sens dans le contexte actuel. La réplique au propos de Louis Cornellier est venue de la part d'une jeune écrivaine québécoise installée à Paris depuis 2006, Hélène Frédérick, qui incarne parfaitement la nouvelle génération. Son premier roman, *La Poupée de Kokoschka* (2010), n'a rien de québécois au sens que donne à ce mot Louis Cornellier. Il s'agit d'une fable située à Munich en 1918 autour d'une costumière chargée par le célèbre peintre Kokoschka de fabriquer une poupée grandeur nature représentant sa maîtresse Alma Mahler. Son deuxième roman, *Forêt contraire*

(2014), fait cependant directement écho aux vieux thèmes de la sauvagerie américaine, et c'est la forêt elle-même qui devient le lieu de l'exotisme, comme chez Samuel Archibald ou Perrine Leblanc. De tels renversements de perspective n'ont plus rien d'extraordinaire et témoignent de la mobilité générale des écrivains actuels. Il n'y a plus lieu de s'étonner lorsqu'un écrivain québécois décide de s'installer à Paris, et si l'adaptation reste parfois difficile comme pour tout exilé, il n'y est plus condamné à la solitude, façon Octave Crémazie.

S'il ne se sent plus comme avant « colonisé » en choisissant de vivre à Paris, l'écrivain québécois contemporain se tourne néanmoins plus volontiers vers l'Amérique, où il se sent davantage chez lui. À la fin d'*Intérieurs du Nouveau Monde* (Boréal, 1998), un essai majeur consacré aux littératures d'Amérique, Pierre Nepveu insère un « essai-fiction » où il raconte l'expérience d'adoption de ses deux filles au Brésil. Ce morceau de vie clôt une série d'analyses de quelques dizaines d'œuvres du Québec, du Canada, des États-Unis, du Mexique, du Brésil et d'ailleurs dans les Amériques. Ici comme chez Yvon Rivard ou André Major, la lecture, l'écriture et la vie relèvent d'un seul et même élan. Le dépaysement qu'ils ont tous recherché à quelque degré s'accompagne du mouvement inverse. Voici ce que Pierre Nepveu écrit au terme de son séjour brésilien : « Je ne veux plus voyager. Je n'en ai plus le temps. J'en ai assez du Nouveau Monde, de ses distances épuisantes, de ses terminus introuvables. Je voudrais être comme Emily Dickinson qui a passé toute sa vie à arpenter son jardin et à écouter voler les mouches dans sa chambre, en sachant qu'elle allait mourir accompagnée de leur éternel bourdonnement⁷. » Il voudrait « être comme Emily Dickinson », sauf qu'il a traversé les Amériques avant de se résoudre à cultiver son jardin. Il est à la fois Emily Dickinson et Jack Kerouac. L'écrivain contemporain se sait double et contradictoire : il rêve tour à tour de sortir de chez lui et d'y rentrer ; il rêve tantôt d'écrire, tantôt d'être dans le tourbillon de la vie. Ce qu'il refuse *a priori*, la seule chose qu'il condamne de façon définitive, c'est de s'enfermer dans les oppositions de naguère. *

* Professeur au département de langues et littératures françaises, Université McGill

Notes

- 1 Les comptes rendus de Gilles Marcotte sont : « L'amour existe-t-il ? », *L'Actualité*, 1^{er} décembre 2001 et « Le sexe dans tous ses états », *L'Actualité*, 15 novembre 2004.
- 2 Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006.
- 3 André Major, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman. Carnets 1975-1992*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 207.
- 4 Ce volume est composé de *Voyage en Irlande avec un parapluie* (1984), *Le Pont de Londres* (1988) et *Voyage au Portugal avec un Allemand* (2002) et a été publié en 2005, chez Fides. *Voyage au Maghreb en l'an mil quatre cent de l'hégire*, paru en 2011 toujours chez Fides, en constitue en quelque sorte le quatrième tome.
- 5 Régine Robin, *L'Immense Fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1996, p. 39-40.
- 6 La lettre en question est disponible en ligne : http://www.ledevoir.com/documents/pdf/lettre_cornellier.pdf. La réaction de Christian Desmeules a été publiée dans *Le Devoir* du 27 septembre 2014 [en ligne] <http://web2.ledevoir.com/culture/livres/419499/les-nouveaux-exotiques>.
- 7 Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998, p. 350.

