

Conclusion
Au terme du parcours :
une décennie des conclusions

Je suis le fils déchu d'une race surhumaine.

ALFRED DESROCHERS, 1929¹.

Nous sommes les enfants d'une race mortelle
Nous sommes les amants de la terre qui meurt.

CLÉMENT MARCHAND, 1939².

Dans la saisissante vie critique de la littérature des années trente, l'effet de parcours d'émergence des œuvres vers le statut de classiques apparaît comme une lutte, inscrite sur un fond de recherche incessante, de la part des critiques eux-mêmes, d'œuvres majeures qui puissent assurer la vitalité et l'établissement d'une littérature nationale. Du coup, l'illusion de sage poli du temps des histoires et des manuels de littérature apparaît plutôt comme le fruit d'une bagarre rangée dont les termes et les conséquences dépassent parfois les œuvres et les auteurs et qui se diapre quelquefois en de fascinants débats politiques et éthiques qui menacent pourtant la survie même des œuvres dans la mémoire littéraire. Les directions de ces parcours d'émergence — ascensions, détours et égarements — se mènent au travers de violentes tempêtes au terme desquelles nous retrouvons quelques survivants

1. « Liminaire », in *À l'ombre de l'Orford*, Montréal, Fides, 1977, p. 77.

2. « La plainte de la terre », in *Les soirs rouges*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1947, p. 120.

littéraires — Menaud, Séraphin et Euchariste —, quelques malheureuses auteures — Jovette, Éva et Yvette — et un curieux élu — Jean-Charles.

Entre-temps

Les œuvres doivent l'essentiel de leur survie (ou l'oubli qui les menace) au processus critique qui se réalise entre le moment où elles paraissent et celui où elles intègrent le discours de l'histoire littéraire. La réception littéraire n'a pas la transparence qu'on lui prête : le lien entre un texte et son lecteur est déterminé par des facteurs étrangers à la « littérature pure » — comme on disait dans les années trente —, lesquels assurent le maintien d'une vie littéraire essentielle à la diffusion, à la reconnaissance et à la transmission du littéraire.

D'un point de vue historique, le processus critique se réalise en un système composé de l'ensemble des interventions (critiques, références, lettres publiques, etc.) que suscite la première lecture d'une œuvre récemment publiée. L'étude de ce système de réception, singulier pour chaque œuvre, permet de saisir la nature et le fonctionnement du passage, nécessaire à la reconnaissance de l'œuvre, entre la production d'un discours qui lui servira de laissez-passer pour la postérité et son accès éventuel au rang des classiques d'un genre ou d'une littérature nationale.

Tout ne se joue pas dans les premiers moments, mais tout y est alors déterminant. Lorsque paraît une œuvre nouvelle, les premières positions critiques énoncées dans les journaux et les revues tendent à s'étendre sur un large spectre. Le système possède alors sa plus grande complexité thématique. Les critiques semblent d'abord aveugles les uns aux autres jusqu'au moment où un phénomène particulier, parfois un seul texte auquel ceux qui suivent feront systématiquement référence, détermine une trajectoire dans l'organisation du système de réception. À partir de ce moment, le discours prend une tangente que suivront ou à laquelle s'opposeront les critiques, dans une mécanique qui se déploie moins sur le plan thématique, mais davantage dans la complexité structurelle de la lutte. La concurrence entre les discours, et l'accumulation qui en découle, rend la composition du système plus complexe tout en réduisant la teneur du discours à quelques thèmes

seulement. La réussite de ce passage et le bon fonctionnement du système permettent, sauf exception, la production d'un discours de plus en plus synthétique sur l'œuvre, discours qui pourra par la suite être repris par les historiens littéraires comme le serait le compte rendu d'un honnête procès. Dans les meilleurs des cas, l'ascension est réussie et l'élévation place l'œuvre en quelque sorte hors de la démocratie critique.

Le fonctionnement de ce mécanisme ressemble à celui des « synthèses successives » que constituerait le processus de la lecture selon Wolfgang Iser. Pour ce dernier, le lecteur devrait réaliser de constantes synthèses pour conserver à l'œuvre sa cohérence tout en intégrant les nouveaux éléments qu'il lit dans le cours de l'œuvre. De la même manière, le processus de réception en est un de synthèses successives qui assurent un discours de plus en plus cohérent sur l'œuvre à mesure que de nouvelles interprétations sont proposées. Le système devient donc de plus en plus complexe à mesure que ses possibles se réduisent dans sa cohérence³.

De manière idéale, la réception d'une œuvre littéraire suit cette mécanique qui lui permet, au terme d'une période de parution qui varie de quelques mois à quelques années, d'intégrer un discours historique qui assurera la transmission et la survie de l'œuvre. Pourtant, ce scénario idéal ne se produit véritablement pour aucune des œuvres qui ont connu, pendant les années trente, les plus importantes réceptions critiques. Les systèmes de réception réels se distinguent du système de réception idéal, bien que leurs particularités en confirment la pertinence. Le système sert à comprendre le cadre dans lequel s'inscrivent les œuvres, mais leurs parcours sont aussi particuliers que leur nature et leur teneur.

3. « Le point de vue mobile se rapporte à la façon dont le lecteur est présent dans le texte. Cette présence se définit comme structuration du texte qui se déploie dans les horizons de la mémoire et de l'attente. Le mouvement dialectique qui en résulte provoque une modification constante des contenus de mémoire ainsi qu'une complexification de l'attente. Ce processus dépend des perspectives différenciées du texte qui se constituent comme horizons équivalents ou interchangeables et, de ce fait, interagissent constamment. Cette dialectique est une activité de synthèse appelée lecture. » [Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985 (1976), p. 216.]

Dans chacun des cas, un élément marginal, chaque fois différent, déstabilise le système et opère un déplacement qui agit sur un aspect différent et inattendu du système : c'est donc dire que le noyau de base reste stable, alors que les particularités de l'œuvre se manifestent, dans la réception, par une déclinaison du modèle initial. C'est pourquoi nous pouvons dire que le modèle idéal s'oppose aux modèles réels, qui en retour confirment le bien-fondé du paradigme.

Par ailleurs, le défi que représente pour l'histoire littéraire l'infini des lectures qui ont pu être proposées pour une œuvre s'atténue du fait que la plupart des lectures se perdent, faute de laisser des traces. Pour une œuvre, seules quelques dizaines, au plus quelques centaines de lectures — comme dans le cas d'*Un homme et son péché* — restent consignées, principalement dans les critiques publiées dans les journaux et les revues, dans les correspondances, etc. Une étude de la réception littéraire reste essentiellement une étude des critiques littéraires, des formes médiatisées que l'œuvre peut prendre au cours des années ou encore des réactions qu'elle a pu provoquer chez le public.

Le statut de la critique littéraire par rapport aux œuvres elles-mêmes, certains diraient par rapport à la *littérature*, porte la marque de l'ambiguïté. Il s'agit d'un supplément à l'œuvre dans les deux sens du mot : un discours qui lui est ajouté sous la forme d'un commentaire, d'un jugement ou même d'une paraphrase, et aussi, parfois, un discours qui y supplée. Quel honnête lecteur peut prétendre ne pas avoir un jour parlé d'un livre alors qu'il n'en avait connu que la critique ? D'un côté, la critique *donne* à l'œuvre un discours qui n'y était qu'implicite, de l'autre la critique peut *remplacer* l'œuvre. Dans tous les cas, la critique est un discours qui est nécessairement lié à un autre discours qui généralement le précède.

Toutefois, la critique n'est pas que supplément : elle est aussi, inversement, réduction du sens de l'œuvre. De la pluralité des sens potentiels d'un texte, la critique fixe l'un d'entre eux et propose *une* interprétation, soit la réduction de la multitude des sens possibles à un seul sens recommandé. Ce mouvement n'est pas exclusif à la critique, il est même ce qui constitue l'essence de la lecture, ce chemin dans le texte qui donne une cohérence à l'ensemble des mots. Cependant, une certaine diversité des lectures peut être rétablie si la démocratie critique peut s'exercer et faire coexister plusieurs discours qui entrent

alors en concurrence dans un processus institutionnel, et qui finissent par s'accumuler dans un processus historique.

La critique n'est pas une lecture comme une autre, puisqu'on lui accorde un rôle d'attribution de la valeur dans l'institution littéraire. L'acte d'écrire sur une œuvre constitue un pouvoir que les critiques utilisent et qui sert l'œuvre tout en la soumettant à une dynamique qui n'est plus celle, exclusive, de l'organisation des mots qui la composent. La critique sert en quelque sorte de relais entre l'intimité qui lie le lecteur solitaire à un livre et la publicité que représente la nécessité, comme le dit Iser, de parler de cette expérience en décrivant à d'autres « ce dans quoi nous sommes impliqués » par la lecture. Aussi, la critique sert-elle de passage entre l'abandon d'un texte par son auteur dans l'espace public et l'appropriation de cette œuvre par une culture dans un espace historique.

Supplément et relais, la critique apparaît aussi comme une forme particulière de texte littéraire qui possède ses propres règles et qui génère des modèles d'écriture. La critique constitue un genre particulier pour lequel les années trente semblent avoir élu un modèle, dont les plus talentueux critiques arrivent bien sûr à se défaire, et que les plus mauvais critiques, bien sûr encore, n'arrivent pas à maîtriser.

Si la critique est un genre, elle jouit par ailleurs d'une certaine forme d'autonomie par rapport à l'ensemble des autres discours, et ce, même si elle reste toujours liée à une certaine œuvre qui lui donne sa raison d'être. Le système que forment les critiques d'une œuvre semble, tout comme l'institution littéraire elle-même dont il fait partie, « sans cesse récepti[f], comme l'écrit Jacques Dubois, aux déterminations extérieures ». Toutefois, il réussit à assimiler ces déterminations et à les faire siennes : il « ne manque jamais d'en transformer les éléments⁴ ».

*
* *

4. Jacques DUBOIS, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan / Éditions Labor, 1978, p. 110.

Un homme et son péché et ses suites illustrent à merveille l'alternance du principe de concurrence et d'accumulation des discours. Les multiples adaptations de l'œuvre et l'omniprésence de l'auteur alimentent pendant des décennies la réception du roman, qui finit par s'élever au-dessus de la multitude critique. L'accumulation des discours sur l'œuvre, pendant près d'un demi-siècle, a rendu de plus en plus ardue sa réévaluation, qui ne peut se faire qu'en réaction à tout ce qui la précède.

La réception de *Menaud, maître-draveur* se réalise en deux temps qui s'opposent : d'abord une patience, inédite chez les critiques québécois, face à la nouveauté de l'œuvre permet d'en découvrir la richesse. Ensuite, un enthousiasme nationaliste la rend populaire auprès d'un plus large public tout en effaçant ses particularités formelles. De plus, *Menaud* représente un cas d'appropriation culturelle qui complexifie la réception en faisant servir le roman à la cause de l'indépendance littéraire du Québec.

Au terme de la décennie, paraît *Trente arpents*. La nationalisation des critiques françaises qui s'effectue à son égard rend compte de la force de l'institution littéraire, dont les agents arrivent désormais à utiliser des déterminations étrangères pour un projet qui leur est propre. *Trente arpents* marque aussi la fin du régionalisme, la fin de l'insistance sur la nécessité de la représentation nationale, et plus important encore pour la réception littéraire, la fin de la recherche obsessionnelle d'un chef-d'œuvre qui inaugurerait la littérature canadienne-française.

Il arrive aussi, comme dans le cas des œuvres d'Éva Senécal et de Jovette-Alice Bernier, que des romans fassent l'objet d'attaques persistantes de la part de quelques critiques, pour des motifs politiques ou moraux, ce qui provoque une rupture de la clôture du champ littéraire. Cette insistance sur un thème particulier parasite l'organisation du système de réception, qui se transforme en champ de guerre infertile, et empêche la reconnaissance littéraire des œuvres.

Certains phénomènes désorganisent le système de réception, mais finissent par assurer la survie de l'œuvre. C'est le cas de la censure, qui empêche pendant un certain temps tout procès critique, mais qui provoque un renversement de sympathie en faveur de l'œuvre au moment où les motifs idéologiques qui en justifiaient le retrait public s'estompent. C'est ainsi que, en dépit d'une faiblesse formelle, *Les demi-civilisés* survivent parce qu'ils représentent « une borne » qui marque un tournant historique.

Une sortie au théâtre distrait de la lecture du roman. Les pièces d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin souffrent de la faiblesse de la reconnaissance littéraire du genre théâtral pendant la période. Peu de critiques prennent la peine de signer leurs textes dont la forme hésite entre le communiqué, la réclame et le compte rendu critique. Ce passage du roman au théâtre a permis de constater que l'organisation du système de réception est tributaire de celle du champ et de l'institution littéraires. À l'époque, la définition du champ littéraire n'inclut pas la littérature théâtrale comme elle inclut le roman⁵.

Toutes les exceptions que représentent les réceptions de ces œuvres confirment par leurs particularités le modèle de base⁶ : c'est à partir de lui que se mesurent les écarts. Il reste à se demander si une œuvre dont le parcours de réception suivrait pas à pas le cheminement idéal du processus critique ne tomberait pas simplement dans l'oubli. En effet, les critiques insistent sur les éléments de l'œuvre qu'ils considèrent marginaux par rapport à la production antérieure, ce qui déstabilise l'organisation du système de réception⁷. Or, cette marginalité est l'initiatrice d'un changement dans l'horizon d'attente, et elle détermine même l'intérêt de l'œuvre pour les générations à venir. La combinaison de cet élément marginal de l'œuvre qui dérange le système, et la réussite du passage que constitue la réception à la parution, c'est-à-dire la capacité du système à réagir à la déstabilisation en produisant *tout de même* un discours synthétique sur l'œuvre au terme du processus, paraissent donc comme les deux conditions nécessaires à l'inscription de l'œuvre dans l'histoire littéraire.

5. L'organisation du champ semble donc antérieure à celle du système de réception à la parution. Toutefois, l'analyse de la réception du théâtre et les différences de statut que l'on peut constater entre le roman et le théâtre donnent à penser que le champ est entre autres déterminé par le genre.

6. Le système de réception à la parution n'existe que par ceux qui l'animent : tout comme le champ, il n'a pas d'autre vie que celle que lui insufflent ses agents.

7. Cette déstabilisation du système de réception par un élément marginal de l'œuvre est caractéristique de la valeur accordée dans la « modernité » à la notion de « nouveauté ». Au même titre que le respect des règles de la rhétorique était normatif pour la période classique, la « nouveauté » représente l'une des règles institutionnelles de la modernité. Jauss écrit : « Au sens esthétique, "moderne" n'est plus pour nous le contraire de "vieux" ou de "passé", mais celui de "classique", d'une beauté éternelle, d'une valeur qui échappe au temps » in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 162.

Les années 1930 : la décennie critique

Il y a tant de critiques pour si peu d'œuvres dans les années trente que les historiens ont appelé cette décennie « l'âge de la critique ». L'œuvre moyenne, disons un roman de Harry Bernard, suscite la publication d'une trentaine de textes dans les journaux et les revues du Québec. Toute une armée critique, professionnelle et permanente, attend les productions littéraires et attend d'elles qu'elles les éblouissent pour marquer l'établissement définitif de la littérature dont ils se veulent les chiens de garde⁸. Cent radars patrouillent le ciel québécois et attendent l'œuvre-messie, celle qui par son éclat va enfin « couvrir d'une couleur propre le blanc de notre territoire⁹ ».

Cette recherche malade du chef-d'œuvre épuise les romanciers qui se voient confrontés à un devis précis et lourd : l'œuvre doit respecter le réalisme, le régionalisme, la représentation nationale, la moralité. De plus, elle doit être consacrée par l'étranger, d'inspiration canadienne et écrite par un *auteur canadien*. Le coup de Louis Hémon reste frais dans la mémoire et il déteint encore sur l'ensemble des réactions critiques. On a peur une fois encore de ne pas être *les premiers* à reconnaître une œuvre magistrale. Aussi sait-on où il faut fixer la barre au-delà de laquelle on reconnaîtra l'éventuel chef-d'œuvre : c'est quelque part au-dessus de Péribonka.

Du point de vue de la réception, le chef-d'œuvre est cette œuvre longtemps travaillée par le discours critique, tellement soumise à la mécanique de l'accumulation et de la concurrence des discours qu'elle finit par se soustraire à la démocratie critique et s'élever au-dessus de la mêlée jusqu'à ne plus pouvoir être réévaluée autrement qu'en réaction à l'ensemble de ce qui a été dit sur elle. L'obsédante recherche du chef-d'œuvre pendant les années trente répondrait ainsi à une volonté de réduire la diversité des discours : la réception du chef-d'œuvre est structurellement complexe, mais à mesure que sa consécration devient

8. Par exemple, Émile-Charles HAMEL écrit à propos de *Menaud, maître-draveur* : « Nous ne nous trouvons évidemment pas encore devant le chef-d'œuvre éblouissant qui marquera la naissance de notre littérature », in *Le Jour*, vol. 1, n° 13, 11 décembre 1937, p. 3.

9. Comme l'a si bien dit une décennie plus tard Ernest GAGNON à propos du cinéma québécois dans « Le cinéma. *Séraphin* à l'écran », in *Relations*, n° 99, mars 1949, p. 83-84.

absolue, le discours qui l'accompagne devient de plus en plus unanime. Le chef-d'œuvre, c'est aussi une œuvre sur laquelle tous s'entendent.

Au cours de la décennie, cette obsession s'atténue toutefois et elle fait place à une plus grande attention et à une plus grande ouverture envers les romans. Parallèlement, on laisse tomber certaines exigences en acceptant, par exemple, la représentation de l'avare dans *Un homme et son péché*, l'absence de religion dans *Menaud* et même la défection agraire et culturelle dans *Trente arpents*. La critique fait preuve d'une patience inédite envers la nouveauté de l'œuvre et, comme l'écrit Damase Potvin à propos de *Menaud*, « on ne chemine que très lentement vers le cœur même du livre¹⁰ ».

La mobilisation critique qui constituait à la fois toute la vitalité et la richesse de la vie littéraire québécoise des années trente s'estompe lentement au profit d'un appareil critique plus souple, plus près des œuvres et moins obsédé par l'établissement d'une littérature nationale. À la fin de la décennie, désormais assurés par les grandes œuvres qu'ils ont su découvrir et qu'ils sont arrivés à consacrer sans l'intervention de l'étranger¹¹, les critiques tournent la page sur une période qui portait la marque du réalisme et du régionalisme. Ils recherchent désormais des œuvres urbaines, plus proches des préoccupations du monde contemporain qu'ils découvrent, alors même que le Québec se voit plongé dans un conflit mondial. Avec la fin de la prospection des classiques se meurt aussi une conception de la littérature qui faisait du critique le cœur de la vie littéraire. « L'âge de la critique » prend fin.

10. « Sur un nouveau roman. *Menaud, maître-draveur*, par Félix-Antoine Savard » in *L'Action catholique*, vol. 30, n° 9453, 20 août 1937, p. 4.

11. Ce qui représente en fait la naissance d'un *canon* proprement québécois, où critiques et écrivains se retrouvent dans un même champ notionnel.