

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

UNIVERSITÄT DES SAARLANDES

LES USAGES LITTÉRAIRES DE THOMAS BERNHARD

ET DE PETER HANDKE AU QUÉBEC.

LES MODALITÉS D'UNE AFFILIATION INTERCULTURELLE

THÈSE

PRÉSENTÉE EN COTUTELLE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

ET DU DOCTORAT EN *FRANZÖSISCHE PHILOLOGIE*

PAR

LOUISE-HÉLÈNE FILION

MAI 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie sincèrement M. Robert Dion. Ses lectures très rigoureuses et la justesse de ses commentaires ont grandement contribué à la progression de mon travail. Je lui suis également reconnaissante du respect et de l'ouverture dont il a fait preuve à l'égard de mes choix parfois audacieux, choix qui m'ont néanmoins permis de suivre le chemin qui était le mien. Son soutien et sa fidélité lors de moments critiques m'ont permis de donner la première impulsion à certains projets alors que j'étais à l'étranger et d'enseigner.

Toute ma gratitude va également à M. Hans-Jürgen Lüsebrink qui a accepté de codiriger cette thèse avec un réel intérêt : nos discussions, à Montréal et à Sarrebruck, se sont révélées fort utiles pour l'avancement de ma réflexion, notamment sur les plans taxinomique et interculturel. Je le remercie également de m'avoir encouragée à participer à plusieurs colloques à ses côtés : l'initiation aux débats récents dans le domaine franco-allemand, rendue possible par la participation à ces échanges et par la situation particulière de Sarrebruck, m'a permis de découvrir des voies de recherche insoupçonnées.

À l'UQÀM, je remercie le CRILCQ et sa coordonnatrice, Lise Bizzoni, qui m'ont soutenue à plusieurs reprises, notamment en m'octroyant une bourse. Je remercie également le Département d'études littéraires, la Faculté des arts et l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL) qui m'ont offert une aide pour la participation à des colloques. Merci également à Mme Mona Trudel pour ses efforts lors de la mise en place de la cotutelle.

Pour leur accueil plus que généreux à Sarrebruck, je remercie tout le personnel de la chaire de M. Lüsebrink, et particulièrement Christoph Vatter, Thomas Schmidgall, Annika Haß, Claudia Heß et Julia Frisch. Ma reconnaissance va également à Mme Valérie Deshoulières, toujours désireuse de m'indiquer des ressources.

Je tiens aussi à remercier mes premiers maîtres, enseignants de latin, de français et d'histoire au Pensionnat du Saint-Nom-de-Marie à Montréal : pour son enseignement lumineux, et parce

qu'elle m'a permis de découvrir ma vocation littéraire, je remercie sincèrement Mme Lyne Durocher.

Enfin, je remercie mes amis et ma famille. Mes parents, André et Hélène, font preuve d'un enthousiasme contagieux et d'un dévouement à l'égard de leurs propres projets qui ont toujours suscité mon admiration.

La préparation de cette thèse a été grandement facilitée grâce au soutien généreux du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur du Québec.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vii
RÉSUMÉ.....	ix
ZUSAMMENFASSUNG.....	xi
INTRODUCTION.....	1
La « filiation » : un concept célébré à repenser.....	12
D'autres regards sur la filiation, sur la transmission et sur le père littéraire ou intellectuel.....	27
Un modèle d'affiliation.....	36
Le plan et les concepts clés.....	46
CHAPITRE I : LA FOCALISATION STRUCTURANTE. SIGNER SON ŒUVRE PAR L'EMPRUNT ÉTRANGER (CATHERINE MAVRIKAKIS, DENISE DESAUTELS, NORMAND DE BELLEFEUILLE ET DIANE-MONIQUE DAVIAU).....	50
1.1 La focalisation et la posture auctoriale.....	56
1.1.1 <i>Deuils cannibales et mélancoliques</i> de Catherine Mavrikakis et le « fauteuil à oreilles ».....	60
1.1.2 <i>Ce désir toujours. Un abécédaire</i> de Denise Desautels et la « femme gauchère ».....	73
1.2 La focalisation et la non-reconnaissance de l'affiliation.....	86
1.3 La focalisation et la référence explicite.....	94
1.4 Les épigraphes « totalisantes ».....	101
1.4.1 <i>L'œil au ralenti</i> de Denise Desautels et <i>L'histoire du crayon</i>	103
1.4.2 <i>Leçons de Venise</i> de Denise Desautels et <i>Après-midi d'un écrivain</i>	113

Conclusion.....	126
CHAPITRE II :	
LA PRÉSENCE. ÉCRIRE AVEC LE SPECTRE ET LE DEVENIR-SPECTRE (DENISE DESAUTELS, NICOLE FILION, ROBER RACINE ET NORMAND DE BELLEFEUILLE).....	132
2.1 L'entrée dans l'œuvre étrangère.....	142
2.2 La hantise et la transmission par le contre-exemple.....	156
2.3 Le biographique.....	165
2.3.1 La « problématisation » et le potentiel de la hantise.....	168
2.3.2 L'affiliation et la composition d'un visage.....	186
Conclusion.....	202
CHAPITRE III :	
LE DÉPLACEMENT. CONFIGURER LE TEMPS ROMANESQUE (YVON RIVARD).....	208
3.1 L'épiphanie, l'instant.....	227
3.2 La durée poétique.....	249
3.3 La fatigue.....	257
3.4 Le contexte culturel d'accueil.....	269
Conclusion.....	289
CHAPITRE IV :	
L'HYPERTEXTUALITÉ INTERCULTURELLE. PARODIER ET PASTICHER THOMAS BERNHARD (NICOLE FILION ET CATHERINE MAVRIKAKIS).....	297
4.1 <i>Noces villageoises</i> : la parodie métafictionnelle et la satire du système judiciaire.....	309
4.1.1 La forme du rapport parodique.....	324
4.1.2 Un « récit commun » à venir.....	332

4.2 <i>Ça va aller</i> : le pastiche de courant et de style et l'art institutionnel.....	337
4.2.1 Le courant de l' <i>Anti-Heimatliteratur</i> ou l'idée d'une littérature « antipatriotique ».....	344
4.2.2 Le milieu artistique ou intellectuel : figures et réseaux.....	352
4.2.3 Vers un artiste misanthrope terroriste, anti-institutionnel?.....	366
4.2.4 Une « ruminantion » québécoise.....	376
Conclusion.....	384
 CONCLUSION GÉNÉRALE.....	 393
Des affinités électives.....	393
Les limites d'une recherche : constats et ouvertures.....	403
 ANNEXE A THOMAS BERNHARD AU QUÉBEC.....	 420
 ANNEXE B PETER HANDKE AU QUÉBEC.....	 427
 BIBLIOGRAPHIE.....	 434

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Œuvres québécoises

ÇVA	<i>Ça va aller</i> (Catherine Mavrikakis)
DCM	<i>Deuils cannibales et mélancoliques</i> (Catherine Mavrikakis)
DTA	<i>Ce désir toujours : un abécédaire</i> (Denise Desautels)
JVB	« Joies et variations de Thomas Bernhard I, II, III, IV, V » (Normand de Bellefeuille)
LV	<i>Leçons de Venise</i> (Denise Desautels)
MDD	« La maladie des dénombrements » (Normand de Bellefeuille)
MDJ	<i>Le milieu du jour</i> (Yvon Rivard)
MDV	<i>Le mal de Vienne</i> (Rober Racine)
NV	<i>Noces villageoises</i> (Nicole Filion)
OAR	<i>L'œil au ralenti</i> (Denise Desautels)
SA	<i>Le saut de l'ange; autour de quelques objets de Martha Townsend</i> (Denise Desautels)
SC	« Sans commentaire » (Nicole Filion)
SDJ	<i>Le siècle de Jeanne</i> (Yvon Rivard)
TED	« Tout est doux » (Diane-Monique Daviau)

Œuvres de Thomas Bernhard

AAA	<i>Des arbres à abattre. Une irritation</i>
C	<i>Corrections</i>
MA	<i>Maîtres anciens. Comédie</i>
N	<i>Le naufragé</i>
NW	<i>Le neveu de Wittgenstein. Une amitié</i>

Œuvres de Peter Handke

AMÉ	<i>Après-midi d'un écrivain</i>
CL	<i>La courte lettre pour un long adieu</i>
EF	<i>Essai sur la fatigue</i>
FG	<i>La femme gauchère</i>
HC	<i>L'histoire du crayon</i>
LR	<i>Lent retour</i>
PAD	<i>Poème à la durée</i>
PI	<i>La perte de l'image ou par la Sierra de Gredos</i>

Remarque 1 :

Lors de la première mention des œuvres de Bernhard et de Handke, j'évoque le titre allemand entre crochets, bien que l'immense majorité des auteurs québécois ayant proposé une appropriation productive de ces œuvres les aient lues et/ou citées en français. Dans cette thèse, le choix de citer au premier chef les traductions françaises tient donc à la nature du corpus québécois. Cela dit, j'ai bien entendu travaillé, de mon côté, avec les œuvres originales : lorsque j'entre dans le cœur même de l'analyse, je renvoie également, en note, aux éditions allemandes que j'ai consultées. Je me réfère également au texte original allemand chaque fois qu'une (hypothétique) lecture en allemand aurait pu infléchir l'appropriation québécoise proposée. Le cas échéant, mes analyses essaient de prendre en considération les pertes ou les gains occasionnés par la lecture en traduction.

Je signale cependant que les références aux titres allemands des autres œuvres germanophones (Fassbinder, Weiss, etc.) qui figurent dans ce travail ne sont pas données, sauf exception, dans la mesure où il s'agit surtout de mentionner des pièces de théâtre ayant uniquement été montées en français à Montréal; cela dit, ce choix est aussi motivé par mon désir d'alléger le texte.

Remarque 2 :

Les œuvres de Bernhard et de Handke les plus citées ont été abrégées; d'autres œuvres de ces deux auteurs auxquelles je me réfère de manière plus ponctuelle n'ont pas fait l'objet d'une abréviation.

RÉSUMÉ

Depuis la fin des années 1990, le concept de « filiation » a été fréquemment utilisé au sein de la critique littéraire francophone, surtout en France et au Québec, pour décrire une tendance de la littérature contemporaine, le récit ou le texte dit de filiation. Cette thèse propose de reconsidérer les schémas qui orientent souvent le discours actuel sur la filiation, en illustrant plutôt l'utilité du concept d'« affiliation » pour envisager la question de l'héritage littéraire dans le cadre d'une réflexion sur le contemporain. Le corpus à l'étude est constitué de romans, de nouvelles et de recueils de poèmes québécois parus entre 1989 et 2011, qui proposent un dialogue intertextuel et/ou hypertextuel avec les œuvres de Thomas Bernhard et de Peter Handke. Ce dialogue entrepris par sept écrivains québécois (Normand de Bellefeuille, Diane-Monique Daviau, Denise Desautels, Nicole Filion, Catherine Mavrikakis, Rober Racine et Yvon Rivard) est donc étudié sous l'angle de l'affiliation.

La thèse offre d'abord un regard synthétique sur les principaux travaux qui ont placé la notion de filiation au cœur d'une interrogation sur la transmission de l'héritage littéraire ou culturel, travaux dont les hypothèses, les impensés et les failles sont présentés. Quant à l'affiliation, elle évoque l'« association » ou l'adhésion choisie à des contenus d'héritage. Le concept permet ainsi de décrire la démarche d'écrivains contemporains qui ne se contentent pas seulement de développer de réelles formes d'appropriation et/ou de réception productives, mais dont l'entreprise tend à renforcer leur propre signature d'auteur dans le lien qu'elle développe avec un héritage littéraire. Si le récit de filiation, au même titre qu'un pan de la littérature francophone contemporaine, est parfois interprété en fonction d'un retour au réel ou au sujet, retour qui est toutefois placé sous le signe d'une relation incertaine ou d'un rapport torturé avec ces catégories, le texte d'affiliation, dans son investigation de l'héritage littéraire, propose un rapport au présent, au réel et au sujet très différent de celui qui est figuré dans le texte de filiation. C'est que l'intégration de l'héritage littéraire étranger peut donner lieu, au sein du corpus étudié, à des réflexions et à des gestes engagés, relatifs au mieux-être individuel ou collectif; à d'autres moments, elle permet la mise en place de réelles poétiques d'écrivain qui sont formulées ou définies de manière explicite dans la fiction. Contrairement au « présent » représenté dans le texte de filiation, le présent qui voit les personnages ou les locuteurs du texte d'affiliation se tourner vers les auteurs du canon est rarement en péril en tant que catégorie temporelle entière, susceptible de fournir les repères nécessaires pour appréhender le passé littéraire sans sombrer dans la mélancolie ou le désarroi profond. Cette thèse intègre également un cas de « non-reconnaissance de l'affiliation ».

Les principes de l'affiliation sont exposés à partir d'une typologie quadripartite qui permet par surcroît d'identifier des modes d'appropriation du canon littéraire au sein de textes contemporains et d'éclairer, à l'occasion, les inflexions spécifiques qu'adoptent ces modes d'appropriation dès lors qu'il est question d'un héritage issu d'une tradition étrangère. La « focalisation structurante », la « présence », le « déplacement » et l'« hypertextualité interculturelle » constituent les quatre points d'ancrage de cette typologie.

Sur le plan théorique, ce travail met en application certaines propositions neuves autour de la notion d'intertextualité, tirées de récents panoramas français. Des travaux consacrés à la question du « spectre », utilisés au sein de la critique francophone, sont également sollicités, au même titre que des approches qui contribuent à interpréter le travail sur le genre littéraire en situant celui-ci au sein de diverses cultures. Enfin, des définitions de la parodie et du pastiche fréquemment employées au sein de la critique francophone contemporaine sont évoquées afin de mesurer leur potentiel pour l'analyse d'une écriture hypertextuelle pourvue de réelles dimensions interculturelles.

Les cas les plus appuyés d'affiliation avec Bernhard et Handke vont de pair avec une position engagée de l'écrivain, position qui traduit un vœu réel de revivifier la littérature québécoise par l'introduction de nouvelles attitudes idéologiques et esthétiques puisées au sein d'une tradition éloignée.

Mots clés : études interculturelles; filiation; affiliation; théories de l'intertextualité; imaginaire spectral; déplacement générique; théories de la parodie; théories du pastiche; littérature québécoise; littératures de langue allemande; Thomas Bernhard; Peter Handke.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Konzept der "*filiation*" [dt. etwa Herkunft oder Abstammung] hat seit den neunziger Jahren vermehrt in der französischsprachigen Literaturkritik, insbesondere in Frankreich und Quebec, Anwendung gefunden, um eine bestimmte Richtung der zeitgenössischen Literatur zu beschreiben, nämlich die sogenannte Erzählung oder den sogenannten Text der "*filiation*". Diese vorliegende Arbeit möchte ein Nachdenken über die Argumentationsschemata anregen, die den aktuellen Diskurs häufig auf das Konzept der "*filiation*" lenken. Dies tut sie, indem sie den Nutzen des Konzeptes der "*affiliation*" [dt. etwa Zugehörigkeit] aufzeigt, um die Frage nach dem literarischen Erbe im Rahmen einer Reflexion über das Zeitgenössische zu behandeln. Das untersuchte Korpus besteht aus Romanen, Novellen und Gedichtbänden aus Quebec, die zwischen 1989 und 2011 erschienen sind und in einen intertextuellen oder hypertextuellen Dialog mit dem Werk von Thomas Bernhard oder Peter Handke treten. Ebendieser Dialog, durchgeführt von sieben Schriftstellern aus Quebec (Normand de Bellefeuille, Diane-Monique Daviau, Denise Desautels, Nicole Filion, Catherine Mavrikakis, Rober Racine und Yvon Rivard), wird unter dem Gesichtspunkt der "*affiliation*" untersucht.

Zuerst gibt die Dissertation einen Überblick über die wichtigsten Arbeiten, die die zentrale Stellung des Begriffs der "*filiation*" für die Frage nach der Überlieferung des literarischen und kulturellen Erbes begründet haben. In diesem Zusammenhang werden die Hypothesen, Unklarheiten und Schwächen der jeweiligen Arbeiten aufgezeigt. Der Begriff der "*affiliation*" bezeichnet das Gefühl der Verbundenheit mit oder das bewusste Bekenntnis zu bestimmten Inhalten des kulturellen Erbes. Das Konzept ermöglicht es die Arbeitsweise zeitgenössischer Schriftsteller zu beschreiben, die sich nicht allein damit zufrieden geben, Formen der faktischen Aneignung und/oder der produktiven Rezeption zu entwerfen, sondern deren Absicht es ist, die eigene Handschrift des Autors durch die Verbindung, die sie mit einem literarischen Erbe aufbauen, zu stärken. Die Erzählung der "*filiation*" wird, wie auch ein bestimmter Teil der zeitgenössischen frankophonen Literatur, gelegentlich als eine Rückkehr zum Wirklichen oder zum Subjekt begriffen, die jedoch stets im Zeichen einer unklaren oder leidvollen Beziehung zu diesen Kategorien steht. Vermittels seiner Erkundung des literarischen Erbes, stellt der Text der "*affiliation*" eine Verbindung zur Gegenwart, zum Wirklichen und zum Subjekt her, die sich stark von derjenigen abhebt, die in dem Text der "*filiation*" anzutreffen ist. Die Auseinandersetzung mit dem fremden literarischen Erbe kann, wie dies innerhalb des untersuchten Korpus der Fall ist, sozial engagierte Überlegungen und Handlungen hervorbringen, die auf die Förderung des individuellen oder kollektiven Wohls zielen. Weiterhin ermöglicht sie dem Schriftsteller die Ausarbeitung wahrhafter Poetiken, die innerhalb der Fiktion explizit ausformuliert oder definiert werden. Im Gegensatz zu der Gegenwart, wie sie sich im

Text der "*filiation*" darstellt, ist die Gegenwart, in der die Figuren oder Sprecher des Textes der "*affiliation*" sich den Autoren des Kanons zuwenden, nur selten in ihrer Gesamtheit als Zeitkategorie gefährdet und ist so imstande die notwendigen Bezugspunkte zu liefern, um die literarische Vergangenheit zu erfassen, ohne dabei in Melancholie oder tiefe Verzweiflung zu verfallen. In dieser Dissertation taucht ebenfalls ein Fall der „nicht-Anerkennung der "*affiliation*"" auf.

Die Prinzipien, die der "*affiliation*" zugrunde liegen, werden mit Hilfe einer vierteiligen Typologie entfaltet, die es darüber hinaus erlaubt, die Modalitäten der Aneignung des literarischen Kanons innerhalb zeitgenössischer Texte zu bestimmen und in einigen Fällen auch die Besonderheiten herauszustellen, die diese Modalitäten der Aneignung aufweisen, wenn es um die Frage eines kulturellen Erbes geht, das einer fremden Tradition entstammt. Die Begriffe der "*focalisation structurante*" [dt. strukturierende Fokalisierung], der "*présence*" [dt. Präsenz], des "*déplacement*" [dt. Verschiebung] und der "*hypertextualité interculturelle*" [dt. interkulturelle Hypertextualität] stellen die vier Eckpunkte dieser Typologie dar.

In theoretischer Hinsicht verarbeitet die vorliegende Dissertation einige neue Vorschläge aus dem Umfeld des Begriffs der Intertextualität, die jüngst erschienenen französischen Darstellungen entnommen sind. Einige Arbeiten zur Frage des "*spectre*" [dt. Gespenst], die innerhalb der französischsprachigen Literaturkritik verwendet werden, finden ebenso Eingang wie Herangehensweisen, die dazu beitragen die Arbeit mit literarischen Gattungen zu interpretieren, und zu zeigen, welcher Art diese Arbeit innerhalb verschiedener Kulturräume ist. Schließlich werden Definitionen der Parodie und des Pastiche, die häufig in der aktuellen französischsprachigen Kritik Anwendung finden, einbezogen, um ihre Eignung für die Analyse hypertextuellen Schreibens, das mit ganz konkreten interkulturellen Bezügen arbeitet, zu bemessen.

Die deutlichsten Fälle der "*affiliation*" mit Bernhard und Handke gehen Hand in Hand mit einer engagierten Einstellung des Schriftstellers, einer Einstellung, die den ganz konkreten Wunsch zum Ausdruck bringt, die Literatur aus Quebec durch die Einarbeitung neuer ideologischer und ästhetischer Haltungen, die einer weit entfernten Tradition entnommen sind, zu beleben.

Stichwörter: Interkulturelle Studien; *filiation*; *affiliation*; Theorien der Intertextualität; *imaginaire spectral*; *déplacement générique*; Theorien der Parodie; Theorien des Pastiche; Literatur aus Quebec; frankophone Literatur; deutschsprachige Literatur; Thomas Bernhard; Peter Handke.

INTRODUCTION

Au Québec, on dit souvent de la réception des littératures étrangères qu'elle demeure un champ largement inexploré, en dépit des quelques tentatives qui ont été menées en ce sens. N'existe-t-il pas pourtant, au sein de la fiction québécoise contemporaine, des exemples convaincants d'une réception et d'une appropriation de la littérature étrangère, favorisées par l'époque et l'« ouverture » de celle-ci aux cultures les plus éloignées, une ouverture sans égale dans toute l'histoire de la littérature québécoise? C'est qu'il ne s'agit plus, pour l'écrivain québécois contemporain, de poser les fondations d'une tradition ou de s'atteler vigoureusement à la « défense » ou à la célébration de celle-ci, comme cela pouvait être le cas pour celui qui prenait la plume dans les années 1960 et 1970. Pourtant, à parcourir les histoires de la littérature québécoise ou les ouvrages de synthèse consacrés à la production des années 1980 et 1990, on note souvent un désir de souligner d'abord l'intertextualité québécoise du roman québécois contemporain¹.

Certes, les auteurs de la récente *Histoire de la littérature québécoise*² ont cherché à rompre quelque peu avec un tel postulat, évoquant une série de « décentrements³ » caractéristiques de la période post-1980, et notamment un décentrement à l'égard de la mère patrie littéraire : « La France devient un pôle de référence parmi d'autres, remplacé, non pas tant par le pôle québécois, comme on le dit parfois, que par celui, difficile à définir, de l'international⁴. » Quant à André Lamontagne, il remarque dans son étude de fond consacrée en 2004 à l'intertextualité du roman québécois contemporain que la diversification des références à laquelle on

¹ L'on se référera par exemple à la contribution suivante : Lucie Robert, « L'inscription d'un héritage littéraire québécois dans le roman des années quatre-vingt », dans *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, sous la dir. de Louise Milot et Jaap Lintvelt, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 229-247.

² Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

³ *Ibid.*, p. 534.

⁴ *Ibid.*, p. 533.

assiste depuis 1985 environ devrait être interprétée en corrélation avec la « présence plus marquée d'intertextes jouant le rôle de performants diégétiques, c'est-à-dire exerçant une influence déterminante sur les lignes pragmatiques et actuelles du récit⁵ ». C'est donc dire que l'idée d'une « diversification » des renvois intertextuels n'implique pas, pour Lamontagne, d'envisager dans une perspective large la référence à *une* culture ou à *une* littérature précises chez plusieurs auteurs, ou alors au sein d'une « communauté » littéraire, intellectuelle; Lamontagne aborde dans chacun des chapitres de son ouvrage *une* œuvre d'un écrivain québécois choisi, qui pourra être analysée, le cas échéant, à la lumière des multiples référents compris en son sein.

À la lecture de travaux semblables, le lecteur désireux de trouver des pistes qui lui permettraient d'envisager de manière synthétique ou systématique les usages que l'on peut associer à l'appropriation d'une unique littérature étrangère – autre que la française, par exemple – sera déçu. Ne peut-on pas tenter de qualifier de façon un peu plus étroite ce « pôle international » ou cette intertextualité internationale, manifeste au sein d'une certaine fiction québécoise contemporaine⁶? S'il souhaite aborder le vaste champ de l'américanité de la culture et de la littérature québécoises, l'observateur averti pourra certes se tourner vers les travaux existants : ceux de Jean Morency par exemple, auxquels je me référerai brièvement dans cette thèse, et qui ont montré que les références aux écrivains états-uniens contemporains sont nombreuses dans les textes québécois des années 1980 et 1990⁷; il pourra également consulter l'ouvrage de

⁵ André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 12-13.

⁶ Sur la présence d'un canon étendu d'œuvres évoquées ou citées dans *La gloire de Cassiodore* de Monique LaRue, de l'Antiquité jusqu'à la modernité, mais aussi sur l'absence parallèle d'un écrivain québécois parmi ce panthéon ou, plus largement, sur l'absence d'artistes québécois dans le roman, voir le texte de Hans-Jürgen Lüsebrink : « *La gloire de Cassiodore* de Monique LaRue », dans *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, sous la dir. de Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2007, p. 257-258.

⁷ Dans le premier chapitre, je m'appuierai sur l'article suivant : Jean Morency, « L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. VII, n°2 (2004), p. 31-58.

Jean-François Chassay⁸, qui toutefois n'est pas d'abord sous-tendu par la recherche d'influences très concrètes d'un écrivain sur un autre ou la comparaison entre des œuvres québécoises et états-uniennes, mais plutôt par l'inscription des États-Unis, et notamment d'une culture médiatique ou communicationnelle, dans les textes québécois. Si les rapports Italie-Québec⁹ et, plus récemment, les rapports Brésil-Québec¹⁰ ou Espagne-Québec¹¹ ont également été explorés, il n'en demeure pas moins que les travaux de cette nature ne cherchent pas toujours à situer l'intérêt pour une littérature ou une culture étrangère dans une perspective « générationnelle ».

À l'inverse, un tel parti pris semble à la source du travail de Robert Dion sur la présence de la culture allemande à la revue *Liberté* – comme si cet attrait pour l'Allemagne en était venu à fonder quelque chose comme une communauté de penseurs, à réunir des esprits libres bien que mus par des affinités électives comparables. L'ouvrage de Dion, publié en 2007 et se réclamant des théories du transfert culturel¹², s'intéresse au rapport de fascination « à distance » entretenu à l'égard d'une Allemagne surtout livresque¹³ par plusieurs chroniqueurs regroupés

⁸ Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995.

⁹ Carla Fratta et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Italies imaginaires du Québec*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2003; Gilles Dupuis et Dominique Garand (dir.), *Italie-Québec, croisements et coïncidences littéraires*, Québec, Éditions Nota bene, 2009.

¹⁰ À l'Université du Québec à Montréal, le CERB (*Centre d'études et de recherches sur le Brésil*) a établi des partenariats avec plusieurs universités brésiliennes, notamment pour mener à bien des projets littéraires dans une perspective comparatiste entre le Brésil et le Québec. Certaines investigations récentes concernaient la représentation littéraire de l'espace.

¹¹ Carmen Mata Barreiro (dir.), *Espagnes imaginaires du Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012.

¹² Robert Dion, *L'Allemagne de Liberté : sur la germanophilie des intellectuels québécois*, Ottawa et Würzburg, Les Presses de l'Université d'Ottawa et Verlag Königshausen & Neumann, coll. « Transferts culturels », 2007. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *ADL* immédiatement suivi du numéro de la page.

¹³ Il est sans doute important de rappeler, avec Robert Dion, qu'à *Liberté*, « [...] la culture des pays de langue allemande existe d'abord – en fait, presque exclusivement – par ses textes et ses œuvres, très peu par ses artistes et ses intellectuels, ses gens et ses coutumes, ses monuments et ses paysages. » (*ADL*, 132)

autour de *Liberté*. Dès la fondation de la revue québécoise, et jusqu'en 1998¹⁴ – mais avec une période culminante dans les années 1980 –, nombre de chroniqueurs de *Liberté* ont érigé l'Allemagne en « culture *autre*, choisie plutôt qu'imposée par l'histoire (France, Angleterre) et par la géographie (États-Unis) » (*ADL*, 14). L'ouvrage distingue deux réceptions des cultures germanophones ayant prévalu à la revue; la première est celle d'une Allemagne romantique¹⁵ et se déploie de 1960 jusqu'à la fin de la période circonscrite par la recherche, soit 1998, mais elle connaît, en définitive, son apogée autour des années 1980. Cette réception est notamment centrée autour d'André Belleau et de Fernand Ouellette, médiateurs ou piliers d'une sorte de première génération germanophile; elle promeut, à la suite des Romantiques allemands, une conception élevée du langage et de la poésie qui sacralise ces derniers, conception que la littérature québécoise gagnerait à faire sienne; elle repose aussi sur une « lecture politique de la position des écrivains romantiques » (*ADL*, 240). La deuxième réception, qui débute après 1980, est celle des cultures germanophones contemporaines; elle aurait répondu, entre autres, à un désir d'« échapper à la littérature nationale comme du reste au débat national » (*ADL*, 249). L'une des particularités de cette seconde réception des cultures germanophones à *Liberté* est son alignement sur l'Autriche, et tout particulièrement sur les figures des écrivains Peter Handke et Thomas Bernhard.

Or, il se trouve que, chez certains collaborateurs de *Liberté* ayant écrit des œuvres de fiction après 1980, mais aussi chez quelques écrivains québécois contemporains n'ayant aucun lien d'envergure avec la revue, des relations d'affiliation littéraire et intertextuelle s'établissent surtout avec Handke et Bernhard. Parce que

¹⁴ Il s'agit du découpage que privilégie Robert Dion, qui se penche sur la *sélection*, la *médiation* et la *réception* d'objets culturels allemands à *Liberté* durant les quatre « décennies » suivantes : 1959-1969, 1970-1979, 1980-1989 et 1990-1998.

¹⁵ Un mémoire de maîtrise déposé à l'Université de Montréal traite également du « romantisme » de certains collaborateurs de *Liberté*. Voir Frédéric Rondeau, « Figures de l'écrivain à *Liberté* (1959-1980) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 2004, 124 p.

souvent fort riche et appuyé – « appropriation productive¹⁶ » des œuvres autrichiennes, pastiche de certains traits stylistiques ou reprise de certaines postures idéologiques –, un tel dialogue fraye la voie à une interrogation sur les usages littéraires de Thomas Bernhard et de Peter Handke au Québec. Je m'intéresserai donc à des phénomènes d'« affiliation » manifestes dans les fictions québécoises : les divers textes étudiés me permettront de conceptualiser l'« affiliation » et d'exposer très concrètement la pertinence de cette notion dès lors qu'il s'agit de travailler sur des phénomènes d'intertextualité interculturelle ou, plus largement, d'envisager la question de l'héritage littéraire dans le cadre d'une réflexion sur le contemporain. Est-ce à dire que les deux auteurs autrichiens ont exercé une influence considérable sur la pensée de toute une frange de l'intelligentsia québécoise à une époque donnée (des années 1980 à nos jours, par exemple)? S'il faut sans doute se garder de surévaluer la portée de la référence autrichienne prise globalement, cette dernière n'en demeure pas moins fort imposante au sein des œuvres analysées dans ces pages, ou alors si l'on considère diverses trajectoires d'écrivains québécois dans leur individualité¹⁷.

Mes recherches dans les revues savantes et culturelles du Québec ont, par ailleurs, tendu à confirmer ce que remarquait Robert Dion au sujet de la période post-référendaire à *Liberté*; parmi les auteurs de langue allemande que l'on commente après

¹⁶ Pour une définition de cette notion, je renvoie à celle que propose Robert Dion : « L'appropriation productive désigne un type de réception qui se répercute dans un geste créatif ultérieur et qui peut procéder tout autant d'une lecture fidèle au texte original que d'une mécompréhension riche en développements imprévus. Parmi les nombreuses formes possibles d'appropriation, les pratiques hypertextuelles (au sens de Gérard Genette dans *Palimpsestes*) constituent un exemple particulièrement significatif, dans la mesure où elles "rejouent" le texte souche de manière plus ou moins radicale ou décelable : ces réécritures vont de la transposition créatrice jusqu'à la parodie en passant par l'adaptation et le pastiche. » (*ADL*, 53)

¹⁷ Dans son étude sur la présence des cultures germanophones à *Liberté*, Robert Dion rappelle ceci : « Pour les 69 autres textes plus courts de la sous-période 1980-1999, je procéderai de manière toute statistique. L'auteur le plus étudié – je ne parle pas ici de simples *mentions*, mais d'un discours tenu sur un écrivain ou sur une œuvre – est sans conteste Peter Handke avec 11 occurrences, 13 si l'on compte les 2 textes (1 notule, 1 critique) portant sur *Les ailes du désir* qu'il a co-scénarisé avec Wim Wenders. » (*ADL*, 110) Au sujet de la même période, Dion écrit également : « Ainsi, Handke et Bernhard représentent à eux seuls environ 29% des occurrences; la plupart des textes qui leur sont consacrés sont en outre relativement développés (seulement 3 notules sur 13 occurrences pour Handke, 2 sur 6 pour Bernhard). » (*ADL*, 112)

1980, Handke et Bernhard me paraissent bénéficier de l'attention la plus soutenue. L'ouvrage de Dion situe l'attrait pour l'Allemagne au sein d'une « communauté » intellectuelle, discursive – d'où son intérêt. Les auteurs sur lesquels je me pencherai, dans la mesure où leurs œuvres de fiction proposent divers phénomènes d'affiliation, écrivent à partir de positions diverses : Catherine Mavrikakis et Yvon Rivard, par exemple, mènent ou ont mené une activité de création parallèlement à leur carrière de professeur à l'université; à l'inverse, une écrivaine comme Nicole Filion a un statut beaucoup plus périphérique vis-à-vis du milieu littéraire québécois. Il ne faut voir aucun jugement de ma part dans l'utilisation du terme « périphérique » : force est toutefois de reconnaître que le roman et la nouvelle de Filion qui m'occuperont¹⁸, dans leurs rapports avec l'œuvre de Thomas Bernhard, n'ont pas retenu l'attention de la critique; pour mon propos, ces cas de figure se révèlent d'autant plus stimulants qu'ils prouvent que l'intérêt pour un Thomas Bernhard, au Québec, n'a pas été confiné à un microcosme intellectuel.

Outre le travail de Dion, un ouvrage intitulé *Autriche-Canada. Le transfert culturel et scientifique 1990-2000*¹⁹ a été publié dans la foulée d'un colloque tenu pour souligner les cinq ans d'existence du Centre d'Études canadiennes de l'Université d'Innsbruck. Une section de l'ouvrage se penche tout particulièrement sur les liens entre l'Autriche et le Québec : au-delà des contributions consacrées aux présences littéraire et cinématographique du Québec en Autriche, divers textes sont l'œuvre de chercheurs québécois, dont Robert Dion qui s'attache précisément au souci de la culture autrichienne à *Liberté* tout en se penchant sur *Le mal de Vienne* de Rober Racine

¹⁸ Nicole Filion, *Noces villageoises*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2002; *Id.*, « Sans commentaire », dans *Histoires à jeter après usage : nouvelles*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2002, p. 177-181.

¹⁹ Ursula Mathis-Moser (dir.), *Österreich-Kanada. Beiträge zum Kultur- und Wissenstransfer 1990-2000/Austria-Canada. Contributions to Culture and Knowledge Transfer 1990-2000/Autriche-Canada. Contributions au transfert culturel et scientifique 1990-2000*, Innsbruck, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, coll. « Veröffentlichungen der Universität Innsbruck », 2003.

que j'étudierai également dans le deuxième chapitre de cette thèse²⁰; Jean-François Chassay examine pour sa part quelques textes québécois contemporains, romans ou recueils d'essais, qui établissent un lien intertextuel avec Ludwig Wittgenstein et Hermann Broch²¹; Pierre L'Hérault établit des comparaisons entre *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais et *Frère sommeil* de Robert Schneider²²; un autre texte, celui de Catherine Mavrikakis, se questionne sur les écueils d'une approche spontanément « mondialisée » de la culture, et voit dans l'œuvre de Bernhard l'un des lieux où subsisterait l'expression d'une Autriche particulière²³. Ces quatre contributions restent, du point de vue des questionnements qui sont à la source de cette thèse, les plus dignes d'intérêt; bien qu'elles ne soient pas toujours citées dans le cadre de ce travail, elles ont néanmoins orienté ma réflexion.

D'autres travaux consacrés à des formes de transfert culturel entre l'Allemagne et le Québec ont également influencé ma démarche : je songe bien sûr à l'édition commentée des *Lettres de Berlin et d'autres villes d'Europe* d'Edmond de Nevers publiée par Hans-Jürgen Lüsebrink en 2002²⁴. Il ressort des commentaires de Lüsebrink que de Nevers peut être considéré comme le premier intellectuel d'ici qui ait manifesté un souhait d'envisager l'Allemagne comme un « réservoir d'altérité²⁵ » susceptible d'incarner, sous plusieurs aspects, un modèle de société pour un Canada français que de Nevers estimait trop tourné vers la France. Dans le cadre de son long

²⁰ Robert Dion, « L'Autriche de la littérature québécoise contemporaine : sélection, médiation, réception productive », dans *Ibid.*, p. 349-367. (Rober Racine, *Le mal de Vienne*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Fictions », 1992)

²¹ Jean-François Chassay, « Intellectuels autrichiens au Québec : le passage par l'Amérique », dans *Ibid.*, p. 369-379.

²² Pierre L'Hérault, « Lectures croisées : *Schlafes Bruder* de Robert Schneider et *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais », dans *Ibid.*, p. 381-391. (Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour, 1965; Robert Schneider, *Schlafes Bruder*, Leipzig, Reclam Verlag, 1992)

²³ Catherine Mavrikakis, « L'empire du passé. Nostalgie, deuils et ruminations de l'histoire au Québec et en Autriche », dans *Ibid.*, p. 393-402.

²⁴ Edmond de Nevers, *Lettres de Berlin et d'autres villes d'Europe*, texte établi, présenté et annoté par Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Éditions Nota bene, coll. « NB poche », 2002 [1888-1891].

²⁵ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Transferts culturels et expérience de l'Autre. Edmond de Nevers et sa vision du monde germanique », dans *Ibid.*, p. 16.

séjour en Europe, de Nevers choisit comme premier point de chute l'Allemagne de Bismarck et de Guillaume II, en passant près de 14 mois à Berlin : le voyageur publia dans le quotidien *La Presse* une série de lettres rédigées lors de ses séjours en Allemagne, en Autriche et en Italie entre 1888 et 1891. Si de Nevers a perçu à quel point le Berlin fin de siècle constituait un véritable « laboratoire de la modernité²⁶ » sur les plans artistique et scientifique, il a aussi repéré avec une clairvoyance réelle certaines des dérives manifestes dans la métropole allemande de l'époque dont l'antisémitisme.

Par ailleurs, si cette thèse prend d'abord en considération des romans, des nouvelles et des recueils de poésie qui témoignent d'affiliations avec des auteurs germanophones, il ne faut pas perdre de vue que la dramaturgie de langue allemande a sollicité nombre d'artistes et d'artisans québécois au cours de la période où sont publiées de nombreuses œuvres de mon corpus; en donnant ici quelques aperçus de cette activité théâtrale, je considère celle-ci telle une intéressante toile de fond qui permettra d'une certaine façon d'introduire les affiliations analysées dans cette thèse. L'intérêt pour la dramaturgie allemande dans le Québec des années 1980 et 1990 a été commenté par de nombreux critiques; l'article de Christine Borello paru en 1994²⁷ offre une vision globale de ses manifestations. Borello rappelle que le début d'un recours notable à la dramaturgie allemande est à situer au début des années 1980, au moment où le théâtre québécois est désormais prêt à se tourner vers d'autres traditions, après avoir connu dans les décennies 1960 et 1970 une nécessaire affirmation. Au-delà des circonstances particulières qui ont conduit à la rupture avec le canon dramaturgique français au sein du milieu théâtral, le répertoire allemand aurait également retenu l'attention en raison des échos critiques importants dont bénéficiait alors l'œuvre cinématographique de Rainer Werner Fassbinder; Borello montre aussi que l'on peut

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁷ Christine Borello, « Un réservoir d'altérité. Le répertoire allemand dans le théâtre québécois », *Théâtre/Public*, n°117 (mai-juin 1994), p. 55-63.

aisément dégager des ressemblances entre certaines œuvres allemandes et québécoises des années 1970²⁸.

L'engouement pour le répertoire allemand dans les années 1980 et 1990 serait également la conséquence du travail d'ampleur effectué sur les œuvres de Brecht par les metteurs en scène québécois dans les décennies précédentes²⁹. Borello insiste également, au sujet des décennies 1980 et 1990, sur l'importance des entreprises de traduction effectuées par des auteurs ou des praticiens québécois tels qu'Alain Fournier³⁰, Gilbert Turp et surtout Jean-Luc Denis; ce dernier, fort actif dans le domaine du théâtre expérimental, a été l'un des tout premiers à faire preuve d'un intérêt pour le théâtre allemand, ayant traduit en français ou en anglais des textes de Kroetz, de Fassbinder, de Wedekind, ou alors de Thomas Bernhard (*Le Président [Der Präsident]*). Denis a également monté cette pièce de Bernhard, la première de l'auteur autrichien qui ait été représentée au Québec (Productions Germaine Larose, 1984³¹) – avant d'autres de ses pièces comme *Minetti* (Café de la Place, 1989), *Avant la retraite* (*[Vor dem Ruhestand]*, Société de la Place des Arts/Café de la Place, 1992), ou la fameuse adaptation scénique de *Maîtres anciens (Alte Meister)* par Denis Marleau présentée au Festival de théâtre des Amériques en 1995 puis au festival d'Avignon et ailleurs en France. Outre Kroetz et Bernhard, Heiner Müller fait partie des dramaturges

²⁸ Renate Usmiani a d'ailleurs établi des rapprochements fort pertinents entre les œuvres de Michel Tremblay et de Franz Xaver Kroetz, sujet auquel elle a consacré un ouvrage entier : Renate Usmiani, *The Theatre of Frustration. Super Realism in the Dramatic Work of F. X. Kroetz and Michel Tremblay*, New York et Londres, Garland, 1990.

²⁹ Christine Borello, *loc. cit.*, p. 55.

³⁰ Marie-Élisabeth Morf et Alain Fournier ont publié chez VLB une traduction de la pièce *Mensch Meier*, de Franz Xaver Kroetz : Franz Xaver Kroetz, *Monsieur Chose : portrait de la vie quotidienne*, traduit de l'allemand par Marie-Élisabeth Morf et Alain Fournier, Montréal, VLB, 1991.

³¹ Ce sont également les Productions Germaine Larose (1979-1985) qui montent pour la première fois une œuvre de Fassbinder au Québec (*Liberté à Brême*, 1981), traduite par Jean-Luc Denis, mais mise en scène par Michelle Allen. Denis est l'un des cofondateurs de la compagnie, et mettra aussi en scène *L'instruction* de Peter Weiss en 1983. C'est donc dire que Les Productions Germaine Larose sont au nombre de ces compagnies qui, dans les années 1980, ont voulu renouer avec les dramaturgies étrangères ou classiques, après un considérable rejet du répertoire dans les années 1970 au profit des créations (collectives ou individuelles). Sur cette question de la contribution des Productions Germaine Larose à l'ouverture des horizons du théâtre québécois, on consultera avec profit : Paul Lefebvre, « Treize tableaux », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°35 (printemps 2004), p. 87-88.

de langue allemande ayant retenu l'attention des hommes de théâtre québécois dans la période qui nous occupe, notamment en raison des démarches de Gilles Maheu, le directeur de la compagnie Carbone 14 ayant été à l'origine de la présentation d'*Hamlet-machine* (1987), de *Rivage à l'abandon* (1990), et de *Peau, chair et os* (1991) inspirée notamment de *Paysage sous surveillance*; dans les années suivantes, Brigitte Haentjens s'intéressa aussi passablement à Müller.

L'œuvre de Handke a d'abord été représentée dans des lieux de diffusion plus confidentiels que ceux qui ont vu naître les premières mises en scènes des textes de Bernhard; *Outrage au public* (*Publikumsbeschimpfung*) par exemple, est mise en scène en 1983 au Centre d'essai de l'Université de Montréal, par la compagnie théâtrale Acte 3; mais quatre pièces de Handke – ses « pièces parlées », *Prédiction* (*Weissagung*), *Introspection* (*Selbstbeziehung*), *Outrage au public* et *Appel au secours* (*Hilferufe*) – sont montées en 1984 par la même compagnie, donnant lieu à ce qu'on a appelé « L'événement Handke³² », d'une durée de sept heures et qui avait pour cadre un loft du boulevard Saint-Laurent. Dans un texte qui se penche sur les troupes nées au Québec depuis 1980, Paul Lefebvre associe la prédilection pour Handke à Acte 3 à la caractéristique la plus fondamentale de cette compagnie, suggérant toutefois que l'auteur autrichien n'y serait pas interprété de manière adéquate :

Pourtant, dans sa production de textes de cet auteur, on ne retrouve guère la réflexion sur le langage et sur l'acte même de représenter qui fonde le théâtre de Handke : au contraire, on aborde ce théâtre avec l'approche psychologique qui entache les fictions dominantes que Handke veut, justement, subvertir par son travail³³.

³² Marie-Louise Paquette, « "L'événement Handke" », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. VIX, n°31 (1984), p. 138-139.

³³ Paul Lefebvre, « Les nouveau-nés », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. X, n°36 (1985), p. 196. Michel Vaïs, dans son compte rendu d'*Outrage au public* présenté en septembre-octobre 1983, abondait dans le même sens, notamment par le recours à une comparaison entre la production montréalaise et une production parisienne qu'il avait vue au Petit Odéon en 1972 : « À Montréal, de nombreux effets (d'éclairages, de régie, de jeu) ponctuaient une représentation par moments inutilement surchargée, voire *illustrée*, aidant sans doute à la faire digérer, mais s'écartant de la froideur germanique "pour connaisseurs" qu'avait pu se permettre Dente au Petit Odéon. Et le bouquet – Dente aurait trouvé cela hérétique –, c'est le salut des acteurs clôturant, à l'Université de Montréal, ce qui avait bel et bien été une représentation. La représentation de l'outrage plutôt que l'outrage lui-même. » Michel Vaïs, « "Outrage au public" », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. VIII, n°4 (1983), p. 137.

Si l'œuvre de Handke a d'abord été présentée dans des cercles sans doute restreints, elle ne s'est pas moins révélée importante pour certains metteurs en scène québécois de renom, dont Denise Guilbault, qui affirme avoir produit ses spectacles les plus réussis au Collège Jean-de-Brébeuf, où elle aurait eu l'audace de « monter des auteurs difficiles³⁴ » dont Handke – elle était professeure et responsable de la discipline Théâtre à ce collège de 1982 à 2000³⁵.

Les remarques ci-dessus permettent de décrire quelque peu le contexte au sein duquel émerge l'intérêt pour Bernhard et pour Handke au Québec : il ne s'agit toutefois pas, on l'aura compris, de présenter un bilan exhaustif des pièces de Bernhard et de Handke qui ont été mises en scène au Québec. Toutefois, pour clore ces quelques considérations sur la présence de la dramaturgie allemande au Québec, il me paraît important de rappeler que l'on compte déjà, en 1987, une trentaine de dramaturges germanophones ayant été joués sur nos scènes³⁶. De plus, on peut bel et bien évoquer une « concentration de spectacles à esthétique germanisante ou issus de textes allemands³⁷ » pour les années 1982 à 1987, ce qui incite la revue *Jeu* à employer l'expression « "Allemagne québécoise"³⁸ » pour décrire cette période. Enfin, l'on

³⁴ Michel Vaïs, « Former des metteurs en scène : pourquoi? comment? Les Entrées libres de *Jeu* », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. XXX, n° 116 (2005), p. 83.

³⁵ Sur la question de la faible diffusion de Thomas Bernhard et de Peter Handke dans les grands théâtres québécois, eu égard à l'importance de leurs œuvres au sein du théâtre occidental d'après-guerre, l'on se référera aux textes de Stéphane Lépine : « La saison théâtrale 1988-1989 : portrait de groupe avec inquiétudes », *Liberté*, vol. XXXI, n° 5 (octobre 1989), p. 101-109 et *Id.*, « L'heure de la représentation vraie », *Liberté*, vol. XXXI, n° 1 (février 1989), p. 38-43. Dans le texte « Petite analyse d'un gros succès », Robert Lévesque déplore aussi l'absence de Bernhard et de Handke au sein de cette institution qu'est le Théâtre du Nouveau Monde; le critique de théâtre dénonce la prudence de cette scène montréalaise, qui n'a monté aucun des deux auteurs autrichiens et se serait révélée pendant cinquante ans un lieu où le « tourisme théâtral » a été privilégié. Ce « théâtre impersonnel et commercial » aurait favorisé des œuvres susceptibles de plaire au plus grand nombre. Robert Lévesque, « Petite analyse d'un gros succès », *L'allié de personne. Portraits, lectures, apartés*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2003, p. 248. Rappelons toutefois que le Théâtre du Nouveau Monde a monté en janvier-février 1995 *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss; ainsi, ce théâtre a été la première grande scène montréalaise à mettre au programme une œuvre de Strauss.

³⁶ Diane Pavlovic, « Cartographie : l'Allemagne québécoise », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. XII, n° 43 (1987), p. 89.

³⁷ *Ibid.*, p. 79.

³⁸ *Ibid.*

s'accorde en général pour suggérer que la fascination pour l'Allemagne à cette époque « vient [...] pour une part du retour du théâtre québécois à des préoccupations qui relèvent de l'Histoire, une Histoire plus vaste où il s'agit désormais de se resituer³⁹ ».

La « filiation » : un concept célébré à repenser

Sur le plan théorique, l'originalité de mon travail tient aux regards qu'il pose sur le rapport à l'héritage littéraire dans le cadre d'une réflexion sur le contemporain et sur les enjeux liés à l'appropriation d'une littérature étrangère. Au début du chapitre « Literary Relations : Internationality » de son livre *The Challenge of Comparative Literature*, Claudio Guillén écrit :

Colloquia and conferences dedicated to such topics as « Spain and French literature » and « Oriental/Western Literary Relations » are constantly taking place. However, not many new

³⁹ *Ibid.*, p. 78. Dans une réflexion semblable à celle de Pavlovic, Borello suggère aussi que le répertoire allemand paraissait tout désigné pour « renouveler un théâtre politique, une réflexion sur l'identité québécoise »; c'est que, rappelle Borello, le répertoire allemand contemporain est l'héritier du mouvement étudiant contestataire de la fin des années 1960, qui reposait sur une tradition philosophique engagée (Adorno, Habermas, etc.). Christine Borello, *loc. cit.*, p. 56. Par ailleurs, si l'on parcourt l'ensemble des revues savantes et culturelles québécoises, on trouvera confirmation de l'enthousiasme québécois à l'égard de la dramaturgie de langue allemande ou plus largement de l'Allemagne dans les années 1980. En effet, c'est en 1985 que la revue *Études littéraires* se décide à consacrer un dossier au nouveau cinéma et au nouveau théâtre allemands, dont il s'agit de resituer les représentants, auteurs et cinéastes, dans leur contexte historique respectif : Hans-Jürgen Greif et Paul Warren (dir.), « Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne », *Études littéraires*, vol. XVIII, n° 1 (printemps-été 1985), p. 9-218. Ce dossier comprend un texte de Jean-Paul Mauranges consacré à Peter Handke; je ne le retiens pas pour dresser un portrait vaste de la réception de l'auteur au Québec, puisque l'article est surtout consacré à *Chronique*, le seul téléfilm de Handke qui ait véritablement été produit, mais qui n'a pas sollicité les écrivains québécois étudiés ici. La revue *Nuit blanche* publia également un dossier ayant pour sujet la culture allemande dans son numéro de décembre 1985/janvier 1986. Si des sujets tels que le plus récent festival de théâtre berlinois ou le nouveau cinéma des femmes en RFA ont leur place dans ce dossier, la prose depuis 1945, la chanson allemande et la poésie contemporaine figurent également parmi les sujets considérés, au même titre que le roman de la RDA, moins connu – au Québec à tout le moins. Hans-Jürgen Greif (dir.), « Allemagne : les trajets culturels », *Nuit blanche*, n°21 (décembre 1985-janvier 1986), p. 2-104.

*ideas have emerged from such projects. It is difficult to respond to such venerable questions from the point of view of a contemporary sensibility*⁴⁰.

À la lecture du texte de Guillén, il y a certes lieu de se demander pourquoi peu d'hypothèses novatrices ont surgi des colloques et travaux consacrés aux « influences internationales ». En somme, pourquoi serait-il ardu, comme le suppose Guillén, de proposer de nouvelles pistes de réflexion sur un sujet qui devrait logiquement faire figure de préoccupation contemporaine majeure, ce type particulier d'influences ayant peut-être plus que jamais cours et connaissant des modulations extrêmement diversifiées à l'époque qui est la nôtre?

Dans le champ français, mais au Québec également, l'une des notions les plus fréquemment évoquées pour qualifier le rapport à un certain héritage culturel ou alors biologique – tel qu'il est donné à lire dans des œuvres contemporaines – est celle de « filiation ». Or, il me semble qu'une réévaluation des usages de ce terme constitue un terreau fertile pour repenser le regard jeté sur les relations littéraires internationales; je me pencherai donc sur les principaux travaux ayant consacré la fortune de ce terme. Au regard du succès qu'a connu cette notion au sein de la critique littéraire contemporaine, je pourrais être tentée de mesurer sa valeur pour décrire le rapport avec un héritage littéraire *étranger*, tel que le proposent les textes de mon corpus; car c'est là une préoccupation qui semble le plus souvent faire défaut dans ces divers travaux, à la fois en France et au Québec, qui n'abordent pas véritablement la spécificité potentielle des héritages littéraires internationaux ou des héritages qui font intervenir une forte dimension interculturelle. Au-delà de cette faille, les auteurs de plusieurs de ces travaux reprennent la notion pour évoquer bien autre chose que la relation de dépendance, ou de descendance directe que suppose le choix du terme – je m'intéresserai surtout aux théoriciens qui utilisent le concept dans le cadre d'une réflexion prenant appui sur les théories de la réception et de l'histoire littéraire, ou de

⁴⁰ Claudio Guillén, *The Challenge of Comparative Literature*, traduit de l'espagnol par Cola Franzen, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, coll. « Harvard studies in Comparative Literature », 1993 [1985], p. 240.

l'histoire des idées, et non pas à ceux qui s'intéressent à des phénomènes de transmission (familiale ou culturelle) à partir des travaux psychanalytiques. Il s'agira donc pour moi de questionner la pertinence de cette catégorie critique célébrée qu'est devenu le texte dit *de filiation*; dans les divers chapitres de cette thèse, l'examen du rapport avec un héritage littéraire étranger permettra de dresser un autre portrait de la littérature contemporaine et me conduira à repenser le terme même de « filiation » plutôt que de le reprendre tel quel.

Au Québec, un récent colloque dans le cadre du Congrès de l'*Acfas* (Université du Québec à Rimouski, mai 2015), organisé par Katerine Gosselin et Thuy Aurélie Nguyen, a également voulu repenser la catégorie du « récit de filiation ». Les différents participants ont répondu à un appel qui les invitait à redéfinir le corpus même des œuvres généralement considérées sous l'angle de la « filiation », en élargissant par exemple le propos vers des œuvres fondées sur d'autres formes artistiques (théâtre, bande dessinée, etc.); en effet, les organisatrices ont déploré le fait que les corpus envisagés à partir de la notion clé restent relativement homogènes – une unique génération d'écrivains, ou alors des structures narratives semblables. Le résultat de ces investigations n'a pas encore été publié; néanmoins, la seule organisation par deux chercheuses de l'UQÀR de ce colloque intitulé « Transformations du récit de filiation au Québec et en France », expose bien la nécessité, quelques années après la parution des derniers travaux importants consacrés à cette notion au Québec, de questionner les présupposés et les principes qui ont guidé la réflexion contemporaine sur la « filiation ».

Si la notion de « filiation » a été fréquemment utilisée au sein de la critique française au cours des quinze dernières années, elle a d'abord été employée au Québec pour décrire des phénomènes de transmission généalogique à partir des théories psychanalytiques⁴¹; j'ai cependant déjà dit mon intention de laisser ces travaux de côté,

⁴¹ Voir notamment le dossier suivant, fréquemment cité : Anne Élane Cliche (dir.), « Filiations », *Protée*, vol. XXXIII, n°3 (hiver 2005), p. 5-107. Pour un exemple plus récent, qui se penche également

pour privilégier ceux qui se sont d'abord intéressés à la transmission d'une mémoire culturelle ou littéraire. Au Québec, il faut attendre la parution en 2007 d'un dossier de la revue *@analyses*, codirigé par Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe⁴², pour que l'engouement autour de la notion de filiation soit déplacé, les auteures témoignant d'un désir de rompre, dans une certaine mesure à tout le moins, avec l'interrogation généalogique. Caumartin et Lapointe l'affirment sans détour : il s'agira, dans les diverses contributions, de réfléchir « à l'apport de la notion de filiation à l'histoire littéraire, c'est-à-dire aux manières dont la littérature contemporaine accueille les traditions, tisse dans le champ littéraire une autre cohérence que celles fournies par la chronologie ou l'esthétique⁴³ ». Si l'on ne peut que saluer le souhait de rompre avec une certaine critique chronologique ou causale longtemps représentée par la catégorie de l'« influence » – avant que cette dernière ne soit victime d'une liquidation plus ou moins entière chez les comparatistes notamment –, l'on est certes en droit de se demander si la notion de « filiation » est vraiment la plus utile pour se situer en dehors de « la chronologie », comme le réclament Caumartin et Lapointe. C'est que toutes les définitions usuelles du terme de « filiation » évoquent une structure de la descendance, de la succession, de la lignée. *Le Grand Robert de la langue française*, par exemple, insiste sur un « lien de parenté unissant l'enfant à son père (*filiation paternelle*) ou à sa

sur l'héritage familial, l'on consultera avec profit l'ouvrage récent d'Évelyne Ledoux-Beaugrand, qui constitue une refonte de la thèse de doctorat de l'auteure, soutenue en 2010 à l'Université de Montréal. Ledoux-Beaugrand évoque une certaine « mélancolisation du lien », dès lors qu'il est question de la « filiation », concept permettant à la théoricienne d'analyser des textes contemporains de femmes publiés à partir des années 1990 (Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2013, p. 7). L'auteure décrit « le passage d'un imaginaire de la sororité, déployé dans les écrits du féminisme de la deuxième vague surtout sur l'axe horizontal de la communauté, à un imaginaire qui investit l'axe vertical de la filiation » (*Ibid.*). Elle présente une génération d'héritières contemporaines qui abordent l'héritage familial autrement que sous l'angle de la table rase — contrairement à la génération précédente —, tentant d'établir des liens avec les ancêtres ou parents décédés. Il s'agit cependant de liens qui « s'attardent plus souvent qu'autrement sur ce qui fait malaise » dans la transmission (*Ibid.*).

⁴² Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), « Dossier. Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », *@analyses*, vol. II, n°3 (automne 2007), p. 1-148, en ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/180> (page consultée le 10 janvier 2016).

⁴³ *Id.*, « Présentation. Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », dans *Ibid.*, p. 1.

mère (*filiation maternelle*) »; sur une « règle qui décide comment un individu, en vertu de sa naissance, acquiert son identité sociale et son statut »; sur un « lien de descendance directe entre ceux qui sont issus les uns des autres »; sur un « rapport de dépendance, d'influence spirituelle » ou une « succession (de choses issues les unes des autres) »⁴⁴. Si l'avant-dernière définition, dans son évocation de la simple « influence spirituelle », peut donner à penser un rapport qui dépasse l'enchaînement direct, le terme de « filiation » dénote fortement, me semble-t-il, un imaginaire de la dépendance. On aurait pu s'attendre à ce que Caumartin et Lapointe offrent une définition plus concise ou précise de la « filiation », bien qu'elles aient publié un dossier et non un ouvrage théorique : c'est que cette expression ne saurait être envisagée sans précaution comme une notion permettant de remplacer une logique chronologique. Dans certains textes du dossier, l'on note une rupture avec l'ascendant ou le père littéraire; si plusieurs articles s'inscrivent sous le signe de l'ambivalence, voire de la méfiance à l'égard du maître ou de l'héritage, le choix de la notion de « filiation » ne mérite-t-il pas d'être davantage justifié? Dire le renversement du legs grâce à ce terme ne me semble pas une démarche qui va de soi.

Le questionnement sur la transmission de la mémoire culturelle et littéraire dans la littérature québécoise contemporaine a été au cœur des recherches de Martine-Emmanuelle Lapointe entre 2007 et 2011, recherches qui ont notamment donné lieu à la codirection d'un numéro de la revue *Études françaises* avec Laurent Demanze, un spécialiste français de la « filiation »⁴⁵. Ce ne sont pas tous les articles du dossier qui abordent la question de l'héritage littéraire : cependant, ceux d'Élisabeth Nardout-Lafarge⁴⁶ et de Michel Biron⁴⁷ vont dans ce sens. Ce qui intéresse Lapointe et

⁴⁴ Dictionnaire Le Robert. (2013). « Filiation. » Dans Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*. Récupéré de <http://gr.bvdep.com/login.asp>

⁴⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze (dir.), « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. XLV, n°3 (2009), p. 5-112.

⁴⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, « La gloire du dernier. De *La gloire des Pythre* au cycle romanesque », dans *Ibid.*, p. 41-56.

⁴⁷ Michel Biron, « VLB au pays des géants », dans *Ibid.*, p. 25-40.

Demanze, outre la question d'un rapport problématique au passé ou à la transmission depuis la modernité, c'est le caractère individuel ou intime que revêt souvent l'investigation de l'héritage dans les textes d'aujourd'hui. Le sujet narratif actuel se livrerait à une enquête, tenterait de faire renaître la vie, le legs de ses prédécesseurs (familiaux, littéraires, etc.) pour servir une démarche personnelle, et non pas dans une perspective d'abord tendue vers une forme de communauté :

C'est dans le renouvellement des formes autobiographiques et des écritures de l'intime que se répercute de manière privilégiée la filiation. En effet, la littérature contemporaine réinvestit la question du sujet, mais pour montrer comment l'individu se construit dans le détour de l'autre, en assimilant à l'intérieur de soi la communauté des ascendants. Les emblèmes de l'héritage et les figures de l'héritier ne sont plus au centre de grandes fresques romanesques et sociales comme au XIX^e siècle, mais dans le récit tenu d'un parcours individuel qui se confond souvent avec le devenir de groupes morcelés, de communautés imprévisibles et de familles recomposées. C'est que le temps des bâtards, analysé par Marthe Robert, n'est plus : il ne s'agit pas de s'inventer des parentés, de se forger victorieusement de toutes pièces une lignée, mais plutôt d'assumer un héritage fragilisé par les secousses, voire les ressacs, d'une modernité dont on accueille et réévalue à la fois le désir de rupture⁴⁸.

Si je suis bien sûr d'accord avec le fait que les personnages d'héritiers ne se meuvent plus au sein de vastes fresques évoquant les rapports de classes, par exemple, il m'est d'avis que Lapointe et Demanze proposent un portrait parfois quelque peu réducteur de la représentation de l'héritage dans la littérature narrative contemporaine. Pourquoi le repli sur la sphère de l'intime que donnent à lire le type d'œuvres décrites ici donnerait-il le plus souvent lieu au « récit tenu » d'une individualité errante, précaire, ou alors écartelée du fait même qu'elle soit confrontée à des communautés d'appartenance instables, déconcertantes? Puis, on se demande pourquoi la position même de l'héritier devrait aller de soi dans l'univers contemporain; la dernière phrase de l'extrait ci-haut témoigne d'une telle vision, elle qui présente un personnage contemporain tenu de prendre sur soi un certain passé – culturel, politique, familial, etc. – au lieu de chercher fort activement *ailleurs*. Or, l'on peut très bien soutenir l'hypothèse contraire, à savoir qu'une philosophie du geste ou de la prise en charge de

⁴⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, « Présentation. Figures de l'héritier dans le roman contemporain », dans *Ibid.*, p. 7.

soi, voire la figure du « bâtard réaliste », que motive un véritable « idéal d'action⁴⁹ », auraient plus que jamais une certaine place dans la littérature du XXI^e siècle; c'est que, selon toute logique, les aventures les plus mégalomanes devraient être permises par l'époque. Que l'on ne se méprenne guère : je suis tout à fait consciente qu'il s'agit là de constats qui ont valeur de bilan pour Lapointe et Demanze; en revanche, le parcours suivi dans cette introduction indique qu'on tient déjà pour acquis, dans ce dossier de la revue *Études françaises*, certains *topoi* de la critique contemporaine soucieuse d'explorer la question de l'héritage, lesquels méritent d'être questionnés. Le rapport avec un passé difficilement ou mal transmis devrait-il consacrer l'empêchement du sujet contemporain de se tourner – et de manière parfois fulgurante – vers d'autres modèles, de créer du lien là où il n'est guère attendu? Rien n'est moins sûr.

En 2011, Lapointe a codirigé avec Karine Cellard l'ouvrage collectif *Transmission et héritages de la littérature québécoise*⁵⁰, qui prolonge et complète ses réflexions précédentes. Dans leur introduction, les auteures insistent sur les difficultés et les échecs de la passation des legs « familiaux, culturels ou historiques⁵¹ » à l'époque contemporaine. L'intérêt de leur propos repose sur le soin de situer la problématique à l'étude aussi bien dans l'air du temps que dans un contexte québécois spécifique :

Si les courants d'air institutionnels, l'absence des maîtres et les héritages de la pauvreté sont en passe de devenir des lieux communs, il n'en demeure pas moins que toute réflexion sur la construction d'une mémoire littéraire québécoise – plus particulièrement à l'époque moderne et contemporaine – doit accueillir les errements, les silences et les ratés de la transmission culturelle⁵².

La diffusion des savoirs a longtemps été malaisée, au sein de la jeune culture québécoise, qui n'a pas toujours disposé des structures nécessaires pour se doter de traditions au sens fort du terme. Si Cellard et Lapointe affirment leur désir de s'éloigner d'une position unilatérale, précisant que leur ouvrage aborde aussi bien des « relations

⁴⁹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 74.

⁵⁰ Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2011.

⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 8.

de continuité⁵³ » que des « ruptures⁵⁴ », il n'en demeure pas moins que leur introduction s'arrête avec force sur l'hypothèse des revers de la passation au sein de la littérature québécoise moderne et contemporaine surtout, comme si la relation au passé était avant tout marquée par l'angoisse, le doute. L'ouvrage regroupe treize contributions qui touchent à la notion de filiation, par le biais notamment de questions institutionnelles, d'études de réception, ou encore en examinant la place que réservent diverses œuvres québécoises à la représentation des héritages littéraires : la plupart des chapitres relèvent divers *blocages* dans la transmission. Notons également que, au dire même de Cellard et Lapointe, « le détournement et le renversement des héritages s'avèrent les stratégies les plus "fécondes" pour perpétuer un legs devenant ainsi d'autant plus ambigu⁵⁵ ». L'idée même de « filiation » – la troisième et dernière section de l'ouvrage est précisément intitulée « Filiations » – est-elle vraiment parmi les plus pertinentes pour insister avec force sur les impossibilités et les déceptions de la transmission⁵⁶?

Du côté français, le travail de Dominique Viart, tout particulièrement le texte « Filiations littéraires⁵⁷ », est fondateur, puisqu'il est constamment cité aussi bien en France qu'au Québec. En 1999, Viart s'intéressait ainsi au réinvestissement des

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ Intégrée dans cette section, la contribution de Stéphane Inkel met d'ailleurs en évidence un déplacement de la figure de la filiation au sein de textes québécois contemporains, par rapport aux représentations de cette figure qu'offraient par exemple les grandes œuvres de la Révolution tranquille. Voir Stéphane Inkel, « Filiations rompues. Usages de la mémoire dans la littérature contemporaine », dans *Ibid.*, p. 227-244. Souvent, dans les textes québécois d'aujourd'hui, un héritage qui *aurait pu* advenir se voit problématisé; selon Inkel, le personnage d'héritier d'aujourd'hui porte son regard vers l'avenir, mais à partir de la mémoire de *ce qui aurait pu être*, de filiations ou de souhaits qui ont été rompus, freinés. À propos de *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis, Inkel évoque par exemple une mémoire qui « concernerait donc avant tout le *futur du passé* ». *Ibid.*, p. 238. Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002. Inkel préfère donc employer l'expression de « filiation rompue » pour désigner le rapport à l'héritage que propose une certaine littérature québécoise contemporaine.

⁵⁷ Dominique Viart, « Filiations littéraires », dans *États du roman contemporain*, sous la dir. de Jan Baetens et Dominique Viart, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, coll. « La Revue des lettres modernes/Écritures contemporaines », 1999, p. 115-139.

« thématiques du sujet⁵⁸ » et des « questions de filiation⁵⁹ » dans les productions narratives contemporaines. Le personnage représenté dans les fictions de la fin du dernier siècle ne cesserait donc de prendre le pouls d'un héritage : « Le sujet de notre temps, qui n'advient pas à ses propres désirs et s'aperçoit ne pas pouvoir même les identifier vraiment, ne peut se connaître que par le détour d'autrui⁶⁰. » On le constate aisément : le portrait que Viart propose du personnage contemporain typique mise sur une certaine fadeur de celui-ci; hésitant, fragile, peinant à avoir une maîtrise véritable sur sa propre destinée, ce personnage se placerait le plus souvent dans une position de secondarité vis-à-vis du maître – figure parentale ou littéraire⁶¹ – auquel il s'attache, dans son entreprise de récupération du passé. Je ne m'intéresserai pas ici aux caractéristiques formelles des récits de filiation, évoquées par le théoricien français, sinon pour mentionner simplement qu'elles traduiraient, selon ce dernier, la même « hésitation⁶² » que sur le plan thématique, notamment par « un affolement du discursif sans discours véritable⁶³ ». Aux yeux de Viart, le récit de filiation se penche sur « les grands modèles littéraires du passé⁶⁴ »; Viart évoque Flaubert, Rimbaud, ou même Kafka, mais il est assez peu question de la relation qu'entretient l'héritier contemporain avec les littératures étrangères; en abordant le cas de l'écrivain français François Bon, le critique établit des liens avec les esthétiques de Kafka, de Cervantès et d'Hoffmann, mais sans proposer de pistes décrivant l'apport que pourrait représenter cette relation particulière aux littératures étrangères pour la notion même de filiation. En 1999, la littérature française contemporaine connaît, aux yeux de Viart, un profond

⁵⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁶¹ En 1999, selon Viart, la plupart des récits de filiation entremêleraient héritage familial et héritage littéraire, des ponts étant établis entre les deux types d'héritage dans les fictions mêmes. Ce point de vue sera repensé dans ses textes suivants; j'y reviendrai.

⁶² *Ibid.*, p. 116.

⁶³ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁴ *Ibid.*

« désarroi⁶⁵ », caractérisée par un « manque d'idéal⁶⁶ » et par l'« incertitude⁶⁷ ». Certes, on ne peut qu'adhérer à un certain point de vue développé dans le texte « Filiations littéraires », qui rappelle que les textes contemporains ne se placent plus dans une attitude de rupture comme à l'époque des avant-gardes; cependant, la vision d'une littérature contemporaine tellement minée par l'inquiétude qu'elle paraît le plus souvent incapable de prendre position en faveur d'une esthétique doit à mon sens être relativisée. Viart écrit :

[L'attitude contemporaine] privilégie donc un geste de lecture, sans exclusive ni exclusion. Cette lecture n'est pas la recherche de modèle à qui témoigner une quelconque fidélité, non plus un rejet de pratiques déclarées périmées, mais un approfondissement de ses propres interrogations⁶⁸.

La littérature, telle que le contemporain en hérite, loin de se constituer en modèle ou en antimodèle, apparaît donc comme le lieu où des questions proches de celles qui agitent le sujet d'aujourd'hui ont été diversement rencontrées. La littérature contemporaine n'est pas d'abord une production mais une réception : une « lecture-écriture », *id est* une écriture qui met la lecture au cœur de son principe. Cette « lecture-écriture » diffère radicalement du geste mythifiant des avant-gardes : il ne s'agit ni d'édifier un panthéon [...] ni de proscrire des œuvres [...]⁶⁹.

De telles prises de position paraissent assez extrêmes; certes, Viart tient un propos forcément synthétique, adoptant un regard panoramique sur la littérature narrative contemporaine; et l'on retrouve, sous sa plume, certains lieux communs qui traversent la critique française actuelle, notamment celui d'une certaine disparition des « valeurs » caractéristique de notre époque. Richard Millet, dans *Désenchantement de la littérature*, qualifie notre époque de « démocratique⁷⁰ », au sens où elle aurait rompu avec « toute idée de grandeur, de hiérarchie, de jugement, de critique, de goût⁷¹ », contribuant ainsi à la « mort » de la littérature; cependant, selon Millet, une telle attitude irait de pair avec une « inculture⁷² » caractéristique de notre époque, un « oubli

⁶⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁰ Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p. 37.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

du passé⁷³ », voire un « refus d'hériter⁷⁴ », ce qui expose bien que la perspective adoptée se révèle différente de celle que défend Viart.

À lire ce dernier, l'on a au contraire le sentiment que le fait de se tourner vers le passé, qu'il s'agisse de figures d'écrivain antérieures ou de figures familiales, ne relève pas de la décision concertée; tout se passe comme si l'écrivain contemporain était en quelque sorte condamné à interroger son héritage. En ce sens, il faut reconnaître que la notion de « filiation » même a été judicieusement choisie par Viart – ce qui est loin d'être toujours patent dans les divers travaux consacrés à la filiation. Mais l'on pourrait très bien suivre la démarche inverse et soutenir que la mondialisation a justement permis l'exposition à une panoplie de modèles passés, issus, qui plus est, de diverses cultures; l'écrivain contemporain ne dispose-t-il pas, peut-être plus qu'à tout autre moment, du « choix » de *s'affilier* à divers écrivains ou personnalités, et de se détourner brusquement de la culture-mère, fort d'une lucidité ou d'une assurance acquises par cette exposition à toute une gamme de possibles? Si la mondialisation et la faillite des grandes idéologies ont certes pu engendrer un sujet à l'identité plus vacillante, pourquoi insister, comme par défaut, sur l'identité incomplète de ce dernier et lui refuser toute aptitude à l'initiative? Ma thèse a aussi pour objectif de proposer une autre vision de la littérature contemporaine, de déstabiliser certains poncifs critiques associés à celle-ci; les écrivains étudiés dans ces pages, s'ils approfondissent parfois un questionnement intime au moyen de leurs usages respectifs d'une tradition littéraire éloignée, réhabilitent l'idée du « modèle » et vont bien au-delà d'une « "lecture-écriture" », pour reprendre les termes de Viart. On verra que le regard que jettent les écrivains québécois sur les œuvres du canon⁷⁵ peut se révéler critique, mais également humoristique, voire désinvolte; au portrait un peu sage que dresse Viart de

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Handke et Bernhard appartiennent en effet au canon international, leurs œuvres étant toujours fréquemment commentées au sein de la discussion germanophone. On peut qualifier certaines de leurs œuvres de « classiques » modernes des littératures de langue allemande.

l'héritier contemporain, je substituerai les traits de personnages de la littérature actuelle dont le rapport à l'héritage demeure véritablement productif ou inventif, voire ludique⁷⁶.

L'ouvrage *Encres orphelines*⁷⁷, de Laurent Demanze, est également indispensable dans le cadre de toute réflexion autour de la notion de « filiation »; il présente le personnage de l'héritier contemporain comme un être qui « cherche à travers son ascendance une parcelle enfouie de sa vérité singulière⁷⁸ », ce qui n'est pas sans résonance avec les travaux de Viart; mais ce personnage n'est pas seulement inquiet, comme il l'est chez Viart, puisqu'il se révèle profondément mélancolique. Le sujet reçoit une dette ou une perte en héritage : « [...] l'écrivain contemporain échafaude des récits de filiation, pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommode les lambeaux de sa mémoire déchirée⁷⁹ ». Ces récits, tels que les conçoit Demanze, se déploient à partir d'une attitude vis-à-vis du romanesque même qui tient

⁷⁶ Dans *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, ouvrage qu'il a coécrit avec Bruno Vercier (avec la collaboration de Franck Evrard), Viart est revenu sur le fameux « récit de filiation » en tant que phénomène important de la littérature contemporaine; un chapitre entier est même consacré à cette inflexion propre à notre époque. Voir Dominique Viart, « Récits de filiation », dans *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, sous la dir. de Dominique Viart et Bruno Vercier, avec la collaboration de Franck Evrard, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 79-101. Je ne m'attarde pas plus longuement sur ce chapitre, parce que c'est bien davantage à l'héritage familial que renvoie le « récit de filiation » dans cet autre ouvrage; en effet, Viart a divisé son propos et évoque le rapport à l'héritage proprement littéraire dans le chapitre suivant, intitulé « Fictions biographiques » (*Id.*, « Fictions biographiques », dans *Ibid.*, p. 102-128). Le critique mentionnera alors une « extension du récit de filiation » vers la fiction biographique (*Ibid.*, p. 103); on aura bien sûr compris que c'est ici la figure de l'écrivain ou de l'artiste qui est placée à l'avant-plan, l'œuvre n'étant pas tenue de jouer un rôle aussi important dans ce nouveau type de fictions désigné par Viart. Certes, ces fictions biographiques peuvent aussi s'intéresser à l'œuvre, et ainsi faire preuve d'une « conscience critique » réelle (*Ibid.*, p. 124); Viart parlera dans ce cas de « fictions critiques » (*Ibid.*, p. 123), ce qui constitue néanmoins une sous-catégorie de la fiction biographique. Ce n'est certes pas un parti pris condamnable que d'élargir l'idée même de « filiation » en s'intéressant à la biographie fictive de l'écrivain, ou alors en interprétant systématiquement le lien entre filiation biologique et filiation littéraire que proposent de nombreuses œuvres contemporaines – ces perspectives, pour riches qu'elles soient, ne devraient cependant pas être menées au détriment de considérations sur les lectures et les appropriations parfois très fructueuses des œuvres antérieures mêmes.

⁷⁷ Laurent Demanze, *Encres orphelines*. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, Librairie José Corti, 2008.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁹ *Ibid.*

de l'incertitude; parfois admiratifs d'un certain âge d'or du roman, les récits de filiation témoignent néanmoins de réserves considérables, et « se trouve[nt] au croisement de genres pluriels et de multiples formes : fictions biographiques, traités minuscules et récits de soi⁸⁰ ». La notion de filiation, chez Demanze, repose sur une vision pessimiste de la transmission : l'écrivain contemporain écrit à partir d'une « blessure⁸¹ », d'un manque qui le conduit précisément à plonger dans le passé littéraire ou familial; mais Demanze expose bien qu'il y a eu un déplacement, depuis les problèmes dans la transmission introduits par la modernité. Si cette dernière se réjouissait de la rupture, l'esprit contemporain préfère une mélancolie persistante, comme si le sentiment d'avoir connu des pertes en raison d'une certaine faillite dans la circulation des savoirs avait occasionné chez l'écrivain contemporain une réelle souffrance; mais le passé à retrouver est souvent présenté comme fort lointain, ou difficilement atteignable. Bien que Demanze associe avant tout la notion de « filiation » au récit – à un retour au récit qui serait le lot de notre époque –, de même qu'à l'interrogation d'un double héritage, à la fois familial et littéraire, la critique s'est parfois réclamée du concept développé par Demanze pour analyser des corpus qui ne respectent pas exactement ces traits. À y regarder de près, l'on constate aussi qu'*Encres orphelines* décrit une « filiation » qui s'apparente par moments à une « affiliation » :

[...] le récit de filiation inverse la chronologie : on ne va plus d'un ancêtre à sa descendance, mais d'un héritier problématique et inquiet vers une ascendance. C'est assez dire que le récit de filiation est le récit d'une enquête ou d'une archéologie, qui collecte les bribes disjointes du passé⁸².

Ce type de récit met donc souvent en scène un passé en miettes, altéré, un passé qui prend souvent la forme du simple reste, du résidu; souvent, son auteur ne semble guère croire à la possibilité d'une reconstitution complète du passé. Demanze décrit ainsi la position proprement intertextuelle du récit de filiation :

⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

⁸² *Ibid.*, p. 22.

Le récit de filiation élabore un imaginaire spécifique de l'intertextualité, un imaginaire de la secondarité, où notes infra-paginales, sources de seconde main, fragments de lectures, scholies et citations-fétiches sont omniprésents. Mais la bibliothèque n'est plus vectorisée par un projet qui organiserait et sélectionnerait les œuvres. Tandis que la modernité construisait son propre parcours selon une axiologie ponctuée de modèles et de contre-modèles, l'écriture contemporaine se fraye des chemins de traverse, à rebours du temps. Tels vestiges intertextuels, qui sont autant de préfigurations d'une écriture inquiète, rendent sensible la mélancolie du tard-venu. Car s'inscrire dans une filiation, c'est d'abord reconnaître cette position seconde de soi ou se heurter à la clôture aliénante de la bibliothèque. Or, c'est bien souvent dans cette aporie que l'écriture contemporaine trouve son salut, pour en finir avec l'autodépréciation mélancolique. La citation vient en effet combler un vide, et suppléer une parole défaillante⁸³.

Ici, la notion de « filiation » paraît plus adéquatement choisie. L'extrait rappelle le propos de Viart, notamment sur la question de l'absence de plan ou de programme défini dans le rapport avec la tradition littéraire. L'on pourra, néanmoins, éprouver un certain doute à la lecture de ces lignes, qui placent de manière quasi automatique l'écrivain contemporain dans une position d'infériorité, comme si ce dernier n'avait pas l'assurance suffisante pour parler en son nom propre. Si les textes de filiation contemporains rompent avec la diachronie, émergent du présent et de la démarche de l'héritier mêmes, et prennent par surcroît les allures de l'enquête, de la recherche ou de la fouille méthodique, comme le suggère Demanze, pourquoi l'expression de « filiation » devrait-elle servir le portrait d'un « assujettissement » de la littérature contemporaine aux textes littéraires d'autrefois? L'hésitation, les errements qui conduisent le personnage contemporain à réinvestir plusieurs contenus d'héritage ont-ils pour conséquence inévitable l'éclatement de l'identité de celui-ci?

Un collectif publié en 2008 sous la direction d'Aline Mura-Brunel place également le terme de « filiation » au centre de ses interrogations sur le roman français contemporain (Jean Echenoz, Éric Chevillard, Éric Laurent, etc.)⁸⁴. Dans son introduction, Mura-Brunel situe le collectif sous le signe d'un intérêt pour « les réminiscences insolites et inédites que le lecteur perçoit dans les œuvres romanesques

⁸³ *Ibid.*, p. 23-24.

⁸⁴ Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2008.

contemporaines⁸⁵ ». L'on peut se demander si la notion de « filiation » est bien la plus pertinente pour qualifier une telle démarche; Mura-Brunel précise d'ailleurs, quelques pages plus loin

[qu']il ne s'agit pas, d'un point de vue critique, de s'en tenir à une lecture historique des textes ou de stricte poétique intertextuelle mais d'instaurer une libre circulation entre les œuvres littéraires et de souligner des parentés parfois même contestées entre celles-ci afin d'en éprouver paradoxalement la singularité et fondamentalement la résistance⁸⁶.

Mettre l'accent sur le caractère inhabituel, surprenant, voire extraordinaire des rapports entre deux auteurs éveille-t-il le souvenir d'une lignée ou d'une descendance directes, représentation à laquelle on associe le plus fréquemment l'idée de « filiation »?

Un autre ouvrage paru dans le champ francophone en 2011 évoque la « filiation » : cet ouvrage collectif codirigé par Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte prend le parti pris inverse de Viart, de Demanze, et de nombreux autres, pour suggérer la prévalence, dans l'imaginaire contemporain, d'une « distanciation⁸⁷ » qui caractériserait le rapport à l'héritage ou à la filiation; le monde contemporain serait plutôt marqué par un détachement ou une indifférence face aux legs et traditions reçus. En Occident à tout le moins, un individualisme triompherait; cet individualisme ne serait que la continuation d'un processus entamé pendant les Lumières – ce « mouvement d'émancipation de l'individu à l'égard de son lignage, qui a conduit à réfuter la transmission des privilèges en même temps que celle des tares⁸⁸ ». On sait que les Lumières ont contribué à répandre l'idée d'une responsabilité de l'individu, lequel ne succède désormais plus automatiquement à ses parents. Bien sûr, les co-auteurs du collectif sont bien conscients que chacun reste contraint à hériter de *quelque chose*; mais, à leur avis, l'histoire culturelle du XVIII^e siècle à aujourd'hui est

⁸⁵ *Id.*, « Filiations insolites. Introduction », dans *Ibid.*, p. 7.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁷ Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte, « Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles) », dans *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, sous la dir. de Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 7.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 9.

marquée par une même « reconfiguration⁸⁹ » du rapport à la transmission; elle est « déterminée par un traitement de l'héritage qui va dans le sens de l'émancipation et par un attachement à certaines de ses formes⁹⁰ ». Les trois notions clés de l'ouvrage, « héritage », « filiation » et « transmission », sont associées à ce même mouvement duel, entre affranchissement et fidélité à certains usages. Cependant, quelle place réelle peut occuper le terme critique de « filiation » dans cette nouvelle économie de la passation, qui semble avant tout reposer sur un idéal d'indépendance de l'héritier à l'égard du passé, et sur la possibilité de choisir pour soi les contenus d'héritage retenus, perpétués?

D'autres regards sur la filiation, sur la transmission et sur le père littéraire ou intellectuel

D'autres chercheurs se sont penchés sur le terme de « filiation » pour mener une réflexion sur le contemporain, bien que leurs travaux n'aient pas bénéficié du retentissement critique de ceux des Demanze ou Lapointe. Certains d'entre eux ont aussi préféré employer le terme de « filiation » de manière plus ponctuelle comme le fait justement Pierre Nora dans la préface des *Lieux de mémoire*⁹¹. Les réflexions de Nora rappellent à certains égards les constats de Chelebourg, Martens et Watthee-Delmotte. Nora suggérait en 1984 que notre mémoire ne serait désormais qu'« histoire, trace et tri⁹² », fort différente en cela de la mémoire des sociétés primitives qui était « vraie, sociale et intouchée⁹³ ». Les lieux de mémoire auraient remplacé les « milieux

⁸⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.

⁹² *Ibid.*, p. xviii.

⁹³ *Ibid.*

de mémoire⁹⁴ », et sont alors conçus par l'historien comme la manifestation d'une incapacité à habiter pleinement la mémoire. Ainsi écrit-il :

Car notre rapport au passé, tel du moins qu'il se déchiffre à travers les productions historiques les plus significatives, est tout autre que celui qu'on attend d'une mémoire. Non plus une continuité rétrospective, mais la mise en lumière de la discontinuité. Pour l'histoire-mémoire d'autrefois, la vraie perception du passé consistait à considérer qu'il n'était pas vraiment passé. Un effort de remémoration pouvait le ressusciter; le présent lui-même devenant à sa façon un passé reconduit, actualisé, conjuré en tant que présent par cette soudure et cet ancrage. Sans doute fallait-il, pour que sentiment du passé il y ait, qu'une faille intervienne entre le présent et le passé, qu'apparaissent un « avant » et un « après ». Mais il s'agissait moins d'une séparation vécue sur le mode de la différence radicale qu'un intervalle vécu sur le mode de la *filiation* à rétablir [je souligne]. Les deux grands thèmes d'intelligibilité de l'histoire, au moins depuis les Temps modernes, progrès et décadence, exprimaient bien tous deux ce culte de la continuité, la certitude de savoir à qui et à quoi nous devons d'être ce que nous sommes. D'où la prégnance de l'idée d'« origines », forme déjà profane du récit mythologique, mais qui contribuait à donner à une société en voie de laïcisation nationale son sens et son besoin de sacré. Plus les origines étaient grandes, plus elles nous grandissaient. Car c'est nous que nous vénérions à travers le passé. C'est ce rapport qui s'est cassé. De la même façon que l'avenir visible, prévisible, manipulable, balisé, projection du présent, est devenu invisible, imprévisible, immaîtrisable, nous en sommes arrivés, symétriquement, de l'idée d'un passé visible à un passé invisible; d'un passé de plain-pied à un passé que nous vivons comme une fracture; d'une histoire qui se cherchait dans le continu d'une mémoire à une mémoire qui se projette dans le discontinu d'une histoire⁹⁵.

Si le principe de la continuité a été radicalement ébranlé depuis les temps modernes, à quoi bon, alors, s'entêter à reconduire le terme de « filiation », qui évoque davantage un enchaînement, ou alors la reconduction du passé, qu'un regard jeté, à partir du présent même, vers un passé avec lequel il y a eu une véritable séparation? Si l'on suit le raisonnement de Nora, il n'y a aucun sens à associer la « filiation » au rapport au passé et à la mémoire qui caractérise l'époque contemporaine; au contraire, cette notion permet de décrire l'histoire-mémoire de jadis.

Bien que la notion de « filiation » doive à mon sens être repensée, il ne faudrait pas non plus tomber dans le piège inverse, qui consisterait à admettre comme principe premier le défi presque insurmontable que représenterait actuellement toute entremise

⁹⁴ *Ibid.*, p. xvii.

⁹⁵ *Ibid.*, p. xxxi.

de transmission⁹⁶. Par une réflexion consacrée à la mémoire des lieux dans la littérature contemporaine, Dominique Viart s'est attardé, dans un contexte plutôt différent de celui de la publication de ses autres travaux sur la « filiation », au sentiment de « déshérence » qui à ses yeux serait caractéristique de nombre de récits de filiation :

« Tomber en déshérence » se dit d'un bien qui n'a pas d'héritier pour en recueillir la succession. Le terme pose ainsi la question d'une impossible transmission, par manque de continuité. Un ensemble se défait faute de conserver sa pertinence historique, son efficacité pratique, voire son utilité. La notion de déshérence rend compte de la caducité des pratiques, des savoirs, des modes d'être et de faire – dont nul n'est ni se veut plus l'héritier, ou dont l'héritage lui-même est devenu irrecevable tant il ne livre que des pratiques et des connaissances obsolètes⁹⁷.

La contribution de Viart se penche plus précisément sur les œuvres de Pierre Bergounioux et de François Bon; on ne sera guère étonné, par exemple, de lire que Viart évoque comme manifestation d'un tel sentiment de déshérence les descriptions

⁹⁶ Sans être le produit d'un point de vue aussi radical, un numéro de la revue québécoise *Temps zéro*, paru en 2012 et codirigé par Anne Martine Parent et Karin Schwerdtner, a focalisé son attention sur les échecs et les difficultés de la transmission dans la littérature d'aujourd'hui, se réclamant des nombreux travaux consacrés à la filiation et à l'héritage, notamment *Encres orphelines* et *La littérature française au présent*. Voir Anne Martine Parent et Karin Schwerdtner, « Lacunes et silences de la transmission : l'héritage à l'épreuve dans les écrits contemporains », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n°5 (2012), [s.p.], en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document850> (page consultée le 29 septembre 2015). Certes, Parent et Schwerdtner affirment leur désir de présenter une certaine « activité » du sujet contemporain, qui ne fait pas que recevoir bêtement des savoirs, mais qui est tenu de mettre tout un labeur en place pour s'appropriier ceux-ci – en raison même des défis posés par les types de transmission envisagés dans le dossier. Bien que ce numéro de *Temps zéro* n'aborde pas uniquement des expériences d'échec de la transmission, le rapport à l'héritage culturel paraît souvent placé sous le signe du manque, du défaut, de l'épreuve pénible – voire de « la perte » ou de « la mort » (*Ibid.*), pour reprendre les termes mêmes choisis par les auteures de l'introduction : « [...] notre dossier entreprend d'examiner comment la transmission intègre ou traduit cela même qui fait lacune, absence, interruption, murmure ou silence [...]. Comment s'articule – et comment comprendre – la relation entre la transmission et ses échecs ou oublis, entre l'héritage et les traces de cet héritage ? Comment recevoir un héritage qui nous est transmis comme *secret* ? Un héritage ancré dans le secret et la mort peut-il, en retour, perturber, voire empêcher la transmission ? Quel sens donner aux œuvres qui font jouer ce qui est su ou remémoré, avec ce qui ne l'est plus ? » (*Ibid.*) Il est beaucoup question de la transmission généalogique dans ce dossier : mais l'apport de ce dernier, sur plan théorique, tient au fait qu'il prend en considération des « lieux » de la transmission généralement négligés par la critique contemporaine; c'est qu'on réfléchit aux valeurs de la transmission prenant forme dans le langage même, ou, pour donner un autre exemple, sur la scène théâtrale alors que la passation est dirigée vers des spectateurs auxquels on fait violence.

⁹⁷ Dominique Viart, « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans *Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, sous la dir. d'Adelaide Russo et de Simon Harel, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « InterCultures », 2005, p. 212-213.

de la fin d'une certaine ère industrielle dans l'œuvre du second, les villes industrielles représentant un mode de vie associé au passé et dont il s'avère difficile d'hériter aujourd'hui, mais auquel François Bon revient en voulant célébrer « une forme d'excellence ouvrière⁹⁸ » disparue. L'intérêt de la démarche proposée par Viart tient au fait qu'elle voit dans ce retour au réel une nouvelle forme d'engagement de la littérature contemporaine⁹⁹; c'est donc dire que le théoricien se situe ici au-delà de considérations alarmistes sur les empêchements de la passation, malgré l'identification d'une fragilité des personnages contemporains, qui paraissent souvent impuissants à accéder à une identité pleine, entière, peut-être en raison de cette conscience d'un accès entravé à certains contenus d'héritage. Cela dit, cette réflexion de Viart me paraît moins connue que ses autres textes déjà mentionnés, lesquels placent la notion de filiation au cœur de leur propos ou tentent de définir celle-ci.

Les « discours de la fin » – perte de prestige ou dévalorisation de la Littérature, mais aussi fin d'une conception de la littérature comme un geste susceptible de changer profondément le monde, tendu vers le réel ou alors auquel on réfléchit en suscitant des polémiques, en se positionnant dans le champ littéraire – sont pourtant fréquemment reconduits au sein de la critique contemporaine. Un article d'Alexandre Gefen, paru dans le dossier que la revue *Fabula LHT* a consacré aux « Tombeaux de la littérature »¹⁰⁰, revient sur ces discours de la fin qui ont été associés à la période contemporaine : cela dit, Gefen demeure bien conscient que de nombreuses époques (et cultures) littéraires ont élaboré des théories semblables annonçant le déclin de la littérature. S'il semble évident que la théorie de la fin de la littérature « recouvre [...] en réalité des formes fort variées de crimes, qui impliquent des sous-entendus théoriques et actualisent des régimes métaphoriques on ne peut plus hétérogènes¹⁰¹ »,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 223.

¹⁰⁰ Alexandre Gefen, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LHT*, n° 6 (mai 2009), [s.p.], en ligne : <http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html> (page consultée le 24 octobre 2013).

¹⁰¹ *Ibid.*

son article montre également que les nombreux discours de la fin partagent certains traits communs. Les divers tenants de la théorie de la fin évoquent en effet, à propos des textes qui s'écrivent aujourd'hui, une « disparition d'une politique de la littérature¹⁰² ». À ces discours qui suggèrent que les fictions d'aujourd'hui délaissent souvent les préoccupations sociales et collectives, ou qui insistent sur le fait que de telles fictions portent les traces d'un « individualisme contemporain¹⁰³ » – une certaine « hypertrophie » du moi contribuant également à éloigner la littérature du réel¹⁰⁴ –, l'on peut objecter que certains critiques tentent bel et bien de décrire un nouveau type d'engagement, une passation des savoirs qui pourrait aller dans le sens d'une conception de l'art au service d'une cause ou du réel. Le rapport à l'héritage ou à la tradition littéraires ne témoigne alors pas uniquement d'une crise de la transmission, mais révèle que cette dernière peut s'effectuer selon des modalités diverses, imprévues, contingentes : je souhaite à présent me pencher sur des points de vue qui sont peut-être plus marginaux au sein de la critique contemporaine, mais qui me permettront d'introduire ma conception de l'affiliation dans la mesure où ils abordent autrement le rapport contemporain avec l'héritage.

Qu'est-ce qu'impliquent les notions mêmes de tradition, de patrimoine? Un séminaire intitulé « Patrimoines », dirigé par Henri Pierre Jeudy au Collège international de philosophie, s'est précisément donné pour tâche de réfléchir sur les transformations qui peuvent être associées à l'usage de la notion de « patrimoine » au fil des temps. Jeudy a signé l'introduction de l'ouvrage collectif publié dans la foulée du séminaire, s'interrogeant notamment sur l'avenir de la notion :

Cette référence au patrimoine peut-elle disparaître? Après tout, les réflexions sur l'environnement, sur l'homme, sur le temps ne cessent de se poursuivre sans avoir besoin d'une telle notion. Tout questionnement éthique naît d'un bouleversement des modes d'analyse des phénomènes sociaux. Peut-on vivre sans « fabriquer des pères » (Legendre)? Il est difficile d'imaginer que l'ordre symbolique d'une société puisse se reproduire sans une

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

sorte de « police culturelle » pour laquelle l'idée de patrimoine demeure à l'origine de tout procès de symbolisation. Meurtre du père et destruction des patrimoines entraînent l'effondrement d'un certain ordre symbolique, sans pour autant abolir toute production d'une forme symbolique. Les jeux de la mémoire et de l'imagination ne se conforment pas *a priori* aux règles de la transmission, et toute existence humaine tente implicitement de durer sans faire référence « au nom de... ». La transmission ne dépend pas exclusivement de « ses » modes de gestion, elle est aussi un accident¹⁰⁵.

De tels constats ouvrent la voie à l'introduction d'autres modèles pour envisager la passation des biens culturels, des connaissances. L'on peut supposer, à partir de cette réflexion de Jeudy, que les règles pour ainsi dire habituelles de la transmission renverraient à la passation la plus courante de l'héritage, celle qui est imposée au sein de la première société d'appartenance, ou alors de la famille, etc. Or, Jeudy invite à conceptualiser une autre forme de construction de la mémoire, qui peut s'apparenter aussi bien à l'« accident » – un héritage reçu tout à fait par hasard – qu'à la quête préméditée d'autres symboles ou de modèles – un héritage choisi, pour ainsi dire. Si le rapport à l'héritage s'orchestre souvent, depuis la modernité, à partir d'une tentative d'affranchissement vis-à-vis des pères, voire d'un vœu de mise à mort de ceux-ci, il paraît tout à fait légitime de se pencher sur un nouveau système du patrimoine ou de la tradition, qui placerait au premier plan les transmissions les plus fortuites, ou alors l'adoption réfléchie de modèles passés les plus éloignés qui soient pour créer du « symbolique ».

Dans *Les enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVII^e-XXI^e siècle*¹⁰⁶, Françoise Waquet s'interroge pour sa part sur la relation entre le « maître » intellectuel et son « disciple » dans le monde occidental. Je m'intéresse moins à l'utilisation du terme même de « filiation », notamment employé pour montrer

¹⁰⁵ Henri Pierre Jeudy, « Introduction », dans *Patrimoines en folie*, sous la dir. d'Henri-Pierre Jeudy, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 9. Pour la référence à « Legendre » que l'on trouve dans cet extrait, je renvoie à la note qu'insère Jeudy à la première page de son introduction : « Les noms cités dans cette introduction sont ceux de certains participants du séminaire "Patrimoines". Les phrases énoncées correspondent à des idées exprimées au cours des séances, et nous n'avons pu rendre compte que très partiellement des questions qui ont fait l'objet de controverses. [...] » *Ibid.*, p. 1.

¹⁰⁶ Françoise Waquet, *Les enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVII^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 2008.

que les œuvres littéraires ont bien souvent réfléchi à la relation du maître à son disciple à partir de figurations qui tiennent de la structure de la famille – « vocabulaire de la parenté¹⁰⁷ », « vocabulaire des successions et des héritages¹⁰⁸ », lien décrit selon un champ lexical qui renvoie à la « nourriture¹⁰⁹ », etc. –, qu'à la rupture que Waquet associe à l'époque contemporaine. L'auteure ne s'intéresse toutefois pas qu'aux textes littéraires, puisque son histoire des représentations aborde d'autres formes artistiques, tout en s'arrêtant longuement au discours universitaire. L'un des objectifs centraux de son étude consiste en un questionnement « sur les fondements de ce que pourrait être un nouveau *pattern* dans la transmission du savoir¹¹⁰ » à notre époque, sujet abordé pour l'essentiel dans un chapitre de conclusion :

La relation maître-disciple offre entre les XVII^e et XX^e siècles une histoire que l'on pourrait presque qualifier d'immobile; dans ses discours aussi bien que dans ses pratiques, elle n'est guère affectée par les changements intervenus au cours de ces trois siècles. Toutefois, dans la période la plus proche de nous, on noterait une mise en cause que traduit la tendance à connoter négativement les mots maître et « disciple »¹¹¹.

Waquet en veut pour preuve les exemples de plusieurs universitaires qui refusent de se définir comme de grandes figures magistrales; Bourdieu, rappelle la chercheuse, aimait à se présenter comme un « "entraîneur"¹¹² » pour qualifier son rôle dans le centre de recherche qu'il dirigeait, tandis que le sociologue Jean-Claude Passeron se voyait tel un « "moniteur"¹¹³ ». La restructuration des activités de recherche conduites dans les universités, ayant donné naissance à la formule du « groupe de recherche », fondée sur un idéal de communauté, voire de parité, constitue un autre exemple retenu par Waquet pour illustrer la prise de distance vis-à-vis du lien magistral. Mais la notion de « disciple » serait également dévalorisée de nos jours. Bien sûr, l'auteure est consciente que le modèle traditionnel ou classique n'a pas véritablement disparu, et que le terme

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 172.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 286.

¹¹³ *Ibid.*

même de « maître » reste parfois en usage sans nécessairement renvoyer à une position tout à fait autoritaire. Notre époque inviterait néanmoins à repenser les modèles qui rendent compte de l'appropriation d'un héritage culturel – le travail de Waquet fraye la voie à une approche qui s'éloigne de la « filiation », de la linéarité ou de la descendance, pour réfléchir à la construction de la mémoire sous les angles de la collaboration, de l'association ou de l'élection.

Lionel Ruffel propose quant à lui, dans un essai paru en 2005, de récuser les « discours de la fin¹¹⁴ » fréquemment associés aux dernières années du XX^e siècle et de qualifier plutôt cette période par le terme de « dénouement »¹¹⁵ : l'introduction de l'essai est intitulée « Le complexe de Dondog », d'après l'œuvre d'Antoine Volodine¹¹⁶, Ruffel soutenant que *Dondog*, qui présente une figure « "au bord du rien", les jambes ballant "dans le vide", réfléchissant "à ce qui allait suivre"¹¹⁷ », offre une

¹¹⁴ Pour d'autres réflexions autour des théories de la « fin » de la littérature, on se référera à l'ouvrage déjà mentionné de Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, qui formule l'hypothèse d'un brouillage réel des catégories axiologiques à notre époque, comme si tout se valait, y compris les opposés tels que « le minuscule le grand, le bas le haut, le déviant la norme, [...] ». Richard Millet, *op. cit.*, p. 26. On pourra également consulter l'ouvrage suivant de Dominique Maingueneau : *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Éditions Belin, 2006. On voit bien que Maingueneau choisit d'employer un « L » majuscule pour faire référence à des époques au cours desquelles la littérature était toujours dotée d'un prestige et constituait un « lieu » privilégié pour lancer des débats sociaux. Maingueneau expose de manière détaillée comment la littérature pouvait auparavant être pensée en fonction d'une réelle logique du « champ »; en contrepartie, on sait que « [l]a littérature présente est de moins en moins emportée par cette dynamique de l'avant-garde ou du retour. » *Ibid.*, p. 155. Je reviendrai sur les suggestions de Maingueneau au quatrième chapitre, puisqu'il soutient que la fin de la « Littérature » ou l'affaiblissement d'une logique du champ ont des incidences sur la nature de certaines pratiques hypertextuelles contemporaines. L'essai de Tzvetan Todorov, dont le titre *La littérature en péril* indique déjà un constat qui va dans le sens de la « mort » de la littérature, se donne pour objectif de réhabiliter un enseignement de la littérature réellement fondé sur les œuvres et non pas sur des approches théoriques qui selon Todorov éloignent la littérature du réel. Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007. Par ailleurs, l'ouvrage de William Marx demeure fort utile aussi bien pour penser la fin de la littérature dans la longue durée que pour découvrir un portrait de la situation contemporaine soucieux de s'éloigner des interprétations univoques. Marx décrit ainsi une littérature contemporaine « hyperconscien[t]e » d'elle-même : la menace et la dévalorisation planant sur la littérature peuvent aussi être à l'origine d'un travail profond sur les pouvoirs et les limites de celle-ci. William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e – XX^e siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 173.

¹¹⁵ Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005.

¹¹⁶ Antoine Volodine, *Dondog*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

¹¹⁷ Lionel Ruffel, *op. cit.*, p. 9.

scène très représentée dans les œuvres parues à la même époque. Si le personnage de Dondog fait face au gouffre ou à « la fin¹¹⁸ », il apparaît aussi tendu vers l'avenir. Le « dénouement » désigne ici « le moment d'une profonde mutation des paradigmes esthétiques et politiques¹¹⁹ », mais il est employé au sens qui lui est associé au théâtre :

Le dénouement désigne, dans le vocabulaire théâtral, un temps de résolution qui clôt une pièce. Après la péripétie et le point culminant, il tente de lever les contradictions et de défaire les fils de l'intrigue. Pour cette raison, le dénouement n'est pas définitif, il est même plutôt fondateur. Ni début ni fin, limité et transitoire (comme ce « parapet ridicule » où vient s'asseoir Dondog), il déploie une temporalité complexe, tout à la fois tourné vers le passé qu'il transforme et le futur qu'il autorise. Le dénouement ouvre à l'inconnu, au « vide », à « ce qui allait suivre », sur les ruines et les restes du passé. Contrairement à son sens originel, il n'est pas, dans la dramaturgie classique, dénouage, déliaison ou rupture mais propose une nouvelle configuration de l'histoire, une solution, purgée de ce qui l'empêchait (*catharsis*)¹²⁰.

L'intérêt des idées de Ruffel, dans le cadre de ma réflexion sur l'affiliation, tient à ce qu'elles désignent une réception productive du passé et permettent d'interroger des textes qui abordent conjointement le passé et le présent, faisant en sorte que ces deux derniers s'entrelacent, soient conçus comme « les deux côtés d'une surface¹²¹ ». C'est donc dire que la vision proposée du personnage et de l'époque contemporains est nettement plus positive que chez d'autres critiques. Le « dénouement » réhabilite les principes de la « transmission¹²² » et du « désir de continuité¹²³ », mais sans faire du passé un âge vénérable devant lequel le présent serait tenu de s'incliner. Le terme de « dénouement » s'affiche aussi, peut-être paradoxalement, comme antinomique à l'idée même de « fin », et permet de dresser le portrait d'une écriture contemporaine qui régénère des thèmes et des styles reçus, modernes notamment, tout en maintenant les intérêts sociaux ou communautaires.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 106.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

Un modèle d'affiliation

Le point de vue de Ruffel est loin d'aller de soi au sein de la critique française contemporaine; mais son essai, au même titre que les considérations de Jeudy et de Waquet, invite à reconsidérer les schémas qui orientent souvent la réflexion sur l'appropriation culturelle et notamment l'agencement qu'appelle, presque par définition, la notion même de « filiation ». À cette notion qui suppose une relation quasi causale, une relation de dépendance vis-à-vis du passé, du maître ou de l'héritage, je préférerais celle d'« affiliation », qui sous-entend un rapport plus égalitaire. C'est que le terme retenu évoque l'idée d'une association, d'une adhésion souvent choisie, mais par laquelle l'écrivain contemporain ne met pas en péril l'originalité profonde de sa propre démarche¹²⁴; il permet d'envisager une forme d'« action » de l'écrivain contemporain qui *s'affilie*, qui vient s'inscrire au sein d'une certaine tradition, mais dans un geste qui s'orchestre du présent même – plutôt que de renvoyer à la structure de la continuité, de la lignée directe. Les rapports que développent des écrivains québécois contemporains avec une tradition littéraire étrangère constituent autant de « lieux » propices à une réévaluation du concept de « filiation » tel qu'il a été utilisé au sein de la critique francophone depuis la parution de l'article fondateur de Viart (cf.

¹²⁴ Je ne conçois toutefois pas l'affiliation telle une véritable démarche « anthropophage ». Au sujet de la pertinence de cette notion pour réfléchir à l'américanité de la littérature québécoise et à *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu en particulier, voir le texte de Jean Morency : « Américanité et anthropophagie littéraire dans Monsieur Melville », *Tangence*, n°1 (octobre 1993), p. 54-68. Je m'intéresse moins à des auteurs qui « pilleraient » ou « dévoreraient » des œuvres afin de s'approprier une tradition considérée comme dominante ou plus digne d'être célébrée – dans l'optique de n'être pas eux-mêmes dévorés par cette tradition. Il s'agit davantage de faire valoir la prévalence d'héritages littéraires choisis au sein de la littérature québécoise contemporaine; ces héritages se déclinent moins sous la forme d'un « accaparement » ou du vol des mots de l'Autre qu'ils ne s'inscrivent au sein de démarches d'écriture maintenant une signature d'auteur forte. Pour une réflexion sur l'œuvre littéraire de Beaulieu sous l'angle de l'héritage et, dans une certaine mesure, sous celui de la filiation, voir notamment : Jean Morency, « Le golem de la biographie. Écriture biographique et écriture de fiction chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images*, vol. XXX, n°2 (hiver 2005), p. 21-33. Cet article s'appuie sur les textes de Viart pour introduire la notion de « filiation », sans toutefois proposer un regard théorique véritablement neuf sur la notion. Sur des questions similaires, voir également : Robert Dion, « Le biographique et l'appropriation de la tradition : Ferron vu par Victor-Lévy Beaulieu », dans *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 211-226.

supra 1999) et à la mise en place des principes de l'affiliation. Les exemples qui m'intéressent introduisent, qui plus est, une autre particularité : celle des relations avec une tradition littéraire fort éloignée, fruit des affinités électives, des aléas mêmes du contexte francophone contemporain (traduction, édition, etc.). Avec la mise en place des principes de l'affiliation, je souhaite également m'éloigner des discours sur la « fin » de la littérature, lesquels reposent bien souvent sur l'idée d'un épuisement de la fonction symbolique du texte fictionnel à l'ère contemporaine au profit d'une logique du recyclage ou de l'archive. Les adeptes de la notion de « filiation » développent des hypothèses à certains égards similaires. Les exemples d'affiliation avec Bernhard et Handke dans des textes québécois montrent pourtant que la littérature contemporaine vise souvent à se pourvoir d'une charge signifiante, voire d'un rapport sacré aux lettres. Plusieurs écrivains québécois contemporains s'appuient sur Bernhard ou Handke pour renforcer la portée axiologique ou humaniste de leurs créations, mais sans pour autant que leurs personnages, ceux qui héritent des œuvres des deux grands auteurs de langue allemande, soient figurés tels des « seconds » de ceux-ci; qui plus est, avec les œuvres québécoises étudiées ici, on se trouve souvent face à des programmes définis *avec* la tradition, des projets qui sélectionnent les œuvres du canon pour en faire des usages concrets, identifiables. Il va sans dire que les écrivains québécois n'héritent pas *automatiquement* de Bernhard ou Handke; mais plusieurs des références et des appropriations qui seront présentées proposent une réelle organisation de la reprise ou de l'allusion. C'est dire que le rapport avec la tradition peut s'accompagner d'un « plan », de stratégies; l'idée qu'un plan en bonne et due forme façonne la littérature contemporaine dans son rapport avec l'héritage littéraire étant le plus souvent écartée d'emblée par Viart (cf. *supra* 1999) et Demanze (cf. *supra* 2008), on l'a vu.

L'immense majorité des phénomènes d'affiliation décrits dans cette thèse ont un caractère préparé, voire délibéré ou revendiqué; le terme permet donc de désigner le rôle actif de l'écrivain contemporain qui s'associe librement à d'autres traditions plutôt que de « subir » des influences. Les phénomènes étudiés permettent également

de reconduire l'idée du « modèle » d'écrivain, souvent mis à mal au sein du discours contemporain sur la filiation qui présente l'écrivain du tournant du dernier siècle comme un être plus occupé à mettre en lumière la grande difficulté d'hériter qu'à envisager un rapport suffisamment aisé avec le passé littéraire ou culturel qui lui permettrait d'identifier des écrivains dont les œuvres seraient porteuses, à ses yeux, d'une réelle exemplarité. Les personnages d'héritiers contemporains étudiés dans cette thèse ne sondent pas forcément leur rapport à l'héritage (imposé ou reçu) à partir de blessures vives : leur quête ne résulte pas nécessairement du sentiment qu'ils ont perdu quelque chose en raison d'une circulation problématique des savoirs. Dans plusieurs cas, ils sont tout à fait aptes à s'associer de leur plein gré à de grandes figures d'écrivains qui constituent à plusieurs égards des exemples étonnants dans un contexte québécois; de cette façon, ils paraissent tout à fait différents des personnages d'héritiers que décrivent Lapointe et Demanze (cf. *supra*, 2009), contraints à endosser un héritage qui a quelque chose de précaire sans s'aventurer à repenser de manière profondément originale leur rapport avec la tradition ou avec divers contenus d'héritage, sans paraître capables de s'inventer des adhésions spirituelles inattendues. Contrairement au narrateur ou au personnage principal figurant dans le texte dit de filiation, le personnage central du texte d'affiliation se trouve rarement dans une incertitude absolue quant à la place qui lui revient dans le monde, dans son monde; il ne fait pas qu'un banal détour par autrui pour mieux se connaître, dans la perspective d'une pensée de l'Autre émergeant de l'angoisse. La citation des mots de Bernhard ou de Handke ne vient pas remplacer une expression foncièrement pauvre des locuteurs ou des personnages d'héritier; elle ne se substitue pas à une parole éteinte (ou qui manque) de ceux-ci.

Dans les cas d'affiliation les plus féconds, l'écrivain contemporain maintient un ancrage très explicite dans son époque ou dans le champ culturel qui le détermine : son rapport avec sa culture d'appartenance est alors pensé, problématisé, manifeste. Lorsque j'évoque l'idée d'une affiliation interculturelle, je fais référence à un rapport sélectif plutôt qu'éparpillé avec l'héritage littéraire ou l'héritage culturel; ainsi, je ne

me réfère pas prioritairement à une conception globale de la mémoire littéraire (ou culturelle), ou alors à la juxtaposition irréfléchie des références culturelles au sein de l'œuvre d'un écrivain donné¹²⁵. Certains des exemples les plus fructueux d'une appropriation de Bernhard – je songe notamment aux œuvres de Nicole Filion¹²⁶ et de Catherine Mavrikakis¹²⁷ qui seront étudiées dans le quatrième chapitre – s'appuient ainsi sur l'écriture hypertextuelle¹²⁸, mais dans l'objectif de tendre vers des rapprochements entre *deux* cultures précises plutôt que dans le but de placer à l'avant-plan une culture universelle. L'expression « affiliation interculturelle » me paraît particulièrement adéquate pour qualifier des entreprises d'écrivains contemporains qui décrivent de manière suivie une problématique d'ordre socioculturel jugée prégnante au sein de leur culture d'appartenance, problématique qui figure également dans le texte du canon dont ils s'inspirent : dans *Noces villageoises*, Nicole Filion s'inspire de la satire du système judiciaire autrichien que mène Bernhard afin de développer une

¹²⁵ La notion de « *cross-cultural intertextuality* », à laquelle la *Revue canadienne de littérature comparée* a consacré un dossier en 2004, me semble souvent utilisée pour décrire des entreprises qui vont dans le sens d'une « littérature universelle ». L'article de Lisa L. M. Wong proposait ainsi la définition suivante de la notion : « *Distinguished from simply rendering an allusion or a loan image in a different language, "cross-cultural intertextuality" can be defined not only as a term describing a work's relation to particular prior texts from another country, but also as a designation of its active participation in the discursive space of world culture. Such active presence of an intertext iterates the new concept of world literature as "a mode of circulation" and emphasizes that "a work only has an effective life as world literature, whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture".* » Lisa L.M. Wong, « Epiphany in Echoland: Cross-Cultural Intertextuality in Yang Mu's Poetry and Poetics », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XXXI, n° 1 (mars 2004), p. 27. (Dans la dernière phrase, l'auteure se réfère à la définition célèbre de David Damrosch. Voir *What is World Literature ?*, 2003, p. 4-5.) L'affiliation interculturelle peut bien sûr comporter des allusions à une « culture mondiale » ou encore illustrer comment un écrivain québécois veut contribuer à une certaine ouverture de sa culture d'appartenance aux productions culturelles mondiales et plus largement aux autres cultures. Cela dit, la conception de l'affiliation interculturelle proposée dans cette thèse implique de décrire au premier chef un intérêt de l'écrivain contemporain pour *une* culture et *un* écrivain particuliers. Elle ne fait jamais prioritairement référence à la mise à mal des démarcations oppositionnelles entre les cultures ou à la possibilité aperçue d'une grande culture occidentale mondiale, globale.

¹²⁶ Nicole Filion, *Noces villageoises*, *op. cit.*

¹²⁷ Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, *op. cit.*

¹²⁸ Le concept d'hypertextualité utilisé dans cette thèse ne renvoie pas d'abord à la définition de Genette (dans *Palimpsestes*, 1982) : je lui attribue plutôt une acception précise. L'hypertextualité se réfère à une écriture au second degré, mais le préfixe « hyper- » a été retenu pour évoquer d'abord son étymologie ou alors le renvoi direct à d'autres textes, plutôt que pour impliquer l'exagération ou l'excès, ou alors le « plus haut degré » (voir les pages 307-308 pour l'entièreté de ma réflexion à ce propos).

critique de l'institution judiciaire québécoise tout en entrant dans un rapport parodique avec Bernhard, mais une parodie qui se montre dans une large mesure sympathique à l'œuvre de ce dernier. Dans ce cas, l'écriture hypertextuelle affermit la reprise du sujet ou les liens entre les écrivains. Certes, pour qu'il y ait une affiliation interculturelle au sens fort de l'expression, les observations de l'écrivain contemporain au sujet de sa propre culture d'appartenance doivent se révéler fines et/ou étendues; ces observations conservent une autonomie réelle par rapport aux idées avancées dans le(s) texte(s) du canon dont elles peuvent clairement être rapprochées. En somme, l'écrivain contemporain qui développe une affiliation interculturelle exemplaire sait fort bien qu'il n'est pas le « fils » direct des écrivains dont il s'inspire, qu'il n'entre pas dans un rapport de réponse obligée à leur égard; au contraire, son usage des textes de ses prédécesseurs donne à penser qu'il recherche le rapprochement entre les cultures et non le « parachutage » impensé ou direct de positionnements à l'égard du social, du réel trouvés au sein des œuvres précédentes. Les affiliations commentées dans cette thèse n'ont pas toutes une telle portée interculturelle; cependant, cette thèse a été structurée de manière à placer les exemples qui témoignent des soucis interculturels les plus importants dans les deux derniers chapitres.

Dans ses exemples les plus convaincants, l'affiliation va de pair avec une posture de l'écrivain que je qualifierais d'engagée : lorsqu'elle aborde l'investigation de l'héritage littéraire représentée dans les textes de fiction d'aujourd'hui, la critique francophone contemporaine perçoit rarement l'écrivain contemporain comme un sujet désireux de transmettre des prises de position fermes, d'évaluer de manière critique les formes, les styles ou les thématiques des textes d'autrefois sur lesquels il s'appuie : je me pencherai notamment sur certains points de vue de Dominique Viart (cf. *supra* Viart, 1999) pour les réfuter. Or, par le biais de l'autoréflexivité notamment, Yvon

Rivard¹²⁹ et Catherine Mavrikakis¹³⁰ proposent des appréciations critiques et lucides des esthétiques et des procédés de Handke ou de Bernhard qu'ils réinvestissent. L'affiliation, dans ses variantes les plus accomplies, peut ainsi donner naissance à de réelles poétiques d'écrivain qui sont formulées ou définies de manière explicite dans la fiction. Lorsque les œuvres du canon ne sont pas évoquées d'un point de vue stylistique ou thématique, elles peuvent être réinvesties ou commentées (de manière métacritique) pour mettre en place un retour à la transitivité, à l'Histoire, une élaboration dans l'œuvre littéraire contemporaine de questionnements sociaux. Les écrivains contemporains qui créent des œuvres correspondant de la manière la plus étroite à l'affiliation ne se cantonnent pas dans une forme de psychologisation tourmentée de la mémoire lorsqu'ils « écrivent *avec* »...

Certes, le concept d'affiliation ne saurait être uniquement associé à des liens entre des traditions littéraires éloignées ou à des exemples d'adhésion spirituelle imprévue; cela dit, il est permis de penser qu'un tel terme se révèle souvent pertinent pour décrire des relations semblables. Dans certains cas, il pourrait se révéler nettement plus approprié que celui de « filiation » pour décrire de tels liens; on a vu, par exemple, qu'Aline Mura-Brunel retient précisément le terme de filiation pour mettre en évidence le souvenir inusité d'autres œuvres que l'on trouverait au sein du roman français contemporain (cf. *supra*).

Le terme d'affiliation devrait également permettre de repenser l'utilisation de certaines notions privilégiées par les comparatistes ou par les théoriciens de l'interculturel; si l'affiliation englobe parfois des phénomènes de « réception productive » ou de « transfert culturel », elle implique également que l'on mette davantage l'accent sur la démarche singulière, individuelle de chacun des écrivains qui dialoguent avec les textes et les écrivains du canon. Si les travaux de Jauss, par

¹²⁹ Yvon Rivard, *Le milieu du jour*, Montréal, Boréal, 1995 et *Id.*, *Le siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal, 2005.

¹³⁰ Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, *op. cit.*

exemple, ont eu pour avantage de « prendre en considération le destinataire du message littéraire – le public, le lecteur¹³¹ » en revalorisant sa « fonction historique¹³² » à une époque où cela était nécessaire, ils se sont souvent intéressés au « caractère de réponse¹³³ » des textes. Chez Jauss, les phénomènes de réception productive apparaissent souvent comme le résultat d'un vœu, celui qui consiste à répondre à une adresse, à une question voire à une tradition en produisant des œuvres nouvelles¹³⁴. Si les travaux de Jauss ont insisté sur l'aspect critique de la démarche de l'écrivain qui opère une réception productive des textes antérieurs, ils conçoivent souvent l'écrivain qui se livre à une telle réception productive comme un être « qui tient pour irrecevable la réponse donnée par l'œuvre consacrée, [et voit] l'occasion de produire, sur le même thème, une œuvre qui apportera une réponse entièrement nouvelle¹³⁵ ». Le concept d'affiliation désigne un rapport plus souple avec la tradition ou avec les textes antérieurs et parfois moins systématique ou développé; il permet d'envisager la démarche d'écrivains qui ne font pas que répondre à une œuvre précédente ou l'adapter, mais qui dans certains cas s'appuient plus ponctuellement sur celle-ci dans le cadre d'un questionnement pleinement autonome voire personnel. Ainsi gagne-t-on d'abord à déceler, dans le cadre d'une réflexion sur l'affiliation, des « questions » et des thèmes qui sont caractéristiques du texte B ou qui lui paraissent tout à fait propres, avant d'établir des liens avec les textes précédents. Bien entendu,

¹³¹ Jean Starobinski, « Préface », dans Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 12.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Hans Robert Jauss, « Le *Faust* de Goethe et le *Faust* de Valéry (ou de la difficulté de mettre un terme à un mythe) », *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1988 [1977], p. 191.

¹³⁴ Je me permets de faire référence au terme de Jauss après avoir évoqué plus tôt l'« appropriation productive » selon Dion : les deux termes évoquent une lecture féconde et créatrice de l'œuvre antérieure et non pas une reprise qui serait étroitement soumise au modèle, dépourvue d'initiatives et de traits originaux. À mon sens, l'« appropriation » se réfère, un peu plus encore que la « réception », au caractère indépendant de la démarche de l'écrivain B, qui n'entre pas forcément dans une logique de la « question/réponse » vis-à-vis du texte A, mais dont l'entreprise évoque davantage la « saisie » libre de certains aspects de l'œuvre antérieure. J'utiliserai parfois ces deux termes, mais mon travail s'appuie au premier chef sur la notion d'affiliation, qui peut englober l'appropriation productive et la réception productive mais qui les dépasse aussi.

¹³⁵ Jean Starobinski, *loc. cit.*, p. 19.

l'affiliation est aussi constituée de cas imposants de réception productive et ne constitue pas toujours une pratique localisée (plutôt que de grande ampleur); cela dit, elle ne se limite pas à la réception productive et peut aussi être associée à des démarches qui sont tout à fait éloignées d'une dynamique de la question/réponse. Davantage que le terme de « réception productive », celui d'affiliation autorise le chercheur à insister sur la nature libre et le non-conformisme de la démarche de l'écrivain qui du point de vue de l'histoire littéraire vient *après*. Par ailleurs, au sein de la critique germanophone, on a parfois eu tendance à associer l'expression de « réception productive » à la catégorie contestable de l'influence. Hannelore Link écrit ainsi :

Dieser Aspekt der Rezeption ist nicht ohne Ursache bislang am besten erforscht : Von der Produktionsästhetik her gesehen ist er nämlich nichts anderes als die beliebte Frage nach « Einflüssen » als möglichen Voraussetzungen für die Entstehung eines literarischen Werks¹³⁶.

L'affiliation, si elle comprend certains phénomènes de réception productive, ne saurait être associée à la vision d'une littérature contemporaine surdéterminée par les textes du passé, dont l'originalité paraîtrait d'abord le résultat de lectures et d'appropriations de ces textes. Lorsque je ferai référence à la réception productive dans les pages qui suivent, ce sera donc avec une réelle précaution et jamais en m'appuyant sur les suggestions de Link. Si j'évoque la « réception productive », c'est en considérant que les exemples d'un tel type de réception offerts dans mon corpus s'inscrivent au sein d'une entreprise plus large d'affiliation. Par ailleurs, le terme d'« affiliation » me paraît moins utilisé que celui de « réception productive » : en ce sens, l'affiliation est un concept qu'on peut plus aisément associer à de nouvelles inflexions.

Quant à la théorie du « transfert culturel », retenue notamment par Robert Dion pour examiner la « sélection », la « médiation » et la « réception » d'objets culturels

¹³⁶ Hannelore Link, « Produktive Rezeption. Der Autor als Leser », dans *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer GmbH, 2^e édition, 1980 [1976], p. 86. Je traduis : « Jusqu'à présent, ce n'est pas sans raison que cet aspect de la réception est le mieux étudié. Du point de vue de l'esthétique de la production, il n'est en effet pas autre chose que la populaire question relative aux "influences" comme préalables possibles pour la création d'une œuvre littéraire. »

allemands à la revue *Liberté*, elle a l'avantage de mettre en évidence des « besoins » présents au sein de la culture qui reçoit les biens ou les objets étrangers, afin d'illustrer comment le système culturel d'accueil opère des sélections parmi des textes, des traditions, des coutumes étrangères, etc. Dans un article récent, Hans-Jürgen Lüsebrink décrit bien les trois étapes centrales associées à l'étude des transferts : les « processus de sélection », les « figures et institutions de médiation » et les « formes de réception (ou d'appropriation) »¹³⁷. Dans la dernière section de son article, Lüsebrink identifie des traits distinctifs de la théorie des transferts culturels par rapport à d'autres notions comme celles de réception, d'hybridité ou de métissage : il insiste sur sa « processualité¹³⁸ », « visant à saisir par le biais de l'analyse [...] la dynamique qui relie les processus de sélection, de médiation et de réception¹³⁹ ». C'est dire que les processus réels voire matériels du déplacement des objets d'une culture à une autre sont placés à l'avant-plan dans cette théorie. Lüsebrink rappelle aussi l'importance capitale du « sujet médiateur¹⁴⁰ » dans les transferts, sujet médiateur dont il a établi plus tôt les contours définitionnels :

Une seconde perspective d'enquête propre à l'analyse des transferts culturels concerne les *figures et institutions de médiation*, dont on peut tracer une triple typologie. On peut d'abord distinguer des médiateurs individuels, à savoir les traducteurs, les guides touristiques, les reporters et les correspondants à l'étranger, ou encore des écrivains et metteurs en scène qui servent à faire connaître une culture étrangère au public de lecteurs [...]. Ensuite, on peut tracer la typologie des institutions ayant pour mission explicite la médiation interculturelle, comme les instituts culturels, les départements de langues et cultures étrangères dans les universités, les agences de doublage de films étrangers, les bureaux de traduction, les services de marketing international des entreprises destinés à adapter les formes de marketing, ou encore les agences publicitaires qui se chargent d'adapter des messages publicitaires en fonction de contextes culturels différents. La troisième typologie, enfin, moins structurée, dépourvue de contours précis et en constante évolution, concerne des instances ayant prioritairement d'autres fonctions que la médiation interculturelle, mais servant, en fait, de véhicules souvent très importants socialement pour les transferts culturels, dont, par exemple, les présentateurs d'informations télévisées qui ont un certain pouvoir de décision, et donc de sélection, concernant les informations, les images et témoignages présentés sur d'autres pays et aires

¹³⁷ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements », dans *Transfert. Exploration d'un champ conceptuel*, sous la dir. de Pascal Gin, Nicolas Goyer et Walter Moser, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Transferts culturels », 2014, p. 30-33.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

culturelles, ou encore les grands musées qui peuvent inscrire, dans leur politique générale de présentation, une ouverture plus ou moins large à d'autres cultures [...]. Les bibliothèques exercent également un pouvoir de sélection et de médiation de premier plan à l'égard des savoirs provenant d'autres cultures et transmis au public de lecteurs [...]¹⁴¹.

Dans cette thèse, je ne me fixe pas comme objectif d'examiner de manière systématique le rôle de la médiation dans les phénomènes d'appropriation des œuvres de Bernhard et de Handke au Québec. Ce n'est pas que j'ignore ce rôle; mais, en ce qui concerne la référence germanophone dans les milieux intellectuels et artistiques du Québec au cours de la période qui m'intéresse, ce rôle a déjà été en partie documenté par Robert Dion dans son ouvrage fondateur sur la germanophilie des intellectuels regroupés autour de la revue *Liberté*. Dion a notamment montré qu'à *Liberté*, revue à laquelle deux écrivains de mon corpus collaboraient (Diane-Monique Daviau¹⁴² et Yvon Rivard), les critiques étaient peu sensibles à la question de leur lecture en traduction des œuvres allemandes, un enjeu pourtant essentiel de la médiation. De plus, mon travail est le fruit d'un constat de départ : au sein de la littérature québécoise depuis 1980, plusieurs auteurs établissent des liens intertextuels fins avec les œuvres de Bernhard et de Handke, liens dont la nature donne à penser que ces deux auteurs font figure de références essentielles pour une série d'écrivains québécois, parfois de réels parangons mais qu'il ne s'agit pas d'imiter simplement. L'identification de certains écrivains québécois à ces auteurs de langue allemande, parfois manifeste dans les œuvres mêmes, au même titre que la fidélité que ceux-là continuent de vouer à ceux-ci au fil des ans, contribuent à relativiser l'importance de certaines formes de médiation si l'on s'intéresse aux résultats concrets de l'appropriation ou du transfert – ce qui correspond bien à l'objectif de ma démarche. Bien entendu, l'affiliation implique des transferts; cela dit, plus encore que le « transfert », elle se révèle une notion utile pour souligner d'emblée l'individualité des parcours d'écrivains contemporains examinés ici, qui gagnent à être interprétés d'abord sous l'angle de

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 32-33.

¹⁴² J'étudierai la nouvelle « Tout est doux » de Diane-Monique Daviau dans le premier chapitre de cette thèse. Voir Diane-Monique Daviau, « Tout est doux », dans *Dernier accrochage*, Montréal, XYZ Éditeur, 1990, p. 53-59.

l'héritage choisi plutôt que selon une description extrêmement détaillée des aléas de la médiation ou du procès matériel de l'échange.

Le plan et les concepts clés

Le schéma de l'affiliation mis en place dans ce travail prend donc la forme d'une typologie en quatre volets, qui constituent autant de chapitres : la « focalisation structurante », la « présence », le « déplacement » et l'« hypertextualité interculturelle ». J'ai dit mon souhait d'aller du plus simple au plus complexe : les cas de figure étudiés dans les deux derniers chapitres offrent les usages de Bernhard et de Handke qui sont les plus explicitement pensés en fonction du contexte culturel d'accueil, ou bien qui font intervenir une préoccupation véritable pour le rapprochement entre les cultures; mais je procède également de manière à traiter des traces plus simples d'intertextualité au début de ce travail (Catherine Mavrikakis, Denise Desautels, Normand de Bellefeuille et Diane-Monique Daviau). Ainsi le premier chapitre considère-t-il des marques d'intertextualité qui relèvent aussi bien de l'allusion (au titre d'une œuvre, par exemple) que de la référence (à une image particulièrement importante d'une œuvre) et de la citation directe (une ou des phrases, placées dans le corps du texte, ou alors disposées en exergue). Le deuxième chapitre est placé sous le signe de la « présence », un terme qui me permettra d'évoquer divers phénomènes de « spectralité » : c'est que plusieurs appropriations donnent lieu à des formes de « possession » des personnages par les œuvres ou les figures de Bernhard et Handke (Denise Desautels, Nicole Filion, Rober Racine et Normand de Bellefeuille). Il s'agit donc d'aller au-delà des marques définies d'intertextualité pour examiner les effets et le potentiel de diverses formes de hantise lorsqu'elles adviennent dans le cadre d'un lien avec la littérature étrangère. Dans le troisième chapitre sur le « déplacement », je me pencherai sur des phénomènes de *reconfiguration du genre romanesque* et de *déplacement générique*; on verra à quel point ces phénomènes témoignent

d'une « adaptation » de traits génériques qui peut être pensée en fonction du contexte socio-culturel d'accueil. Le chapitre est exclusivement consacré aux liens entre Peter Handke et Yvon Rivard. Le quatrième chapitre aborde une écriture hypertextuelle qui s'expose le plus souvent de manière délibérée (Nicole Filion et Catherine Mavrikakis); j'étudie un cas de parodie qui s'affiche clairement comme telle par le recours à la métafiction, ainsi qu'un roman qui se réclame ouvertement de l'auteur (Bernhard) dont le style et le courant pratiqué sont pastichés en son sein. Les exemples les plus patents d'affiliation interculturelle se trouvent en définitive dans ce dernier chapitre, dans la mesure où les affiliations hypertextuelles avec Thomas Bernhard permettent d'éclairer le fonctionnement des institutions judiciaire et littéraire au Québec.

Les œuvres à l'étude sont le fruit du travail de sept écrivains québécois contemporains; elles sont parues au Québec entre 1989 et 2011. Sur le plan méthodologique, je m'inspire de théories récentes de l'intertextualité, formulées par des chercheuses françaises¹⁴³; dans certains cas, j'ai pu mesurer leur potentiel dans un contexte interculturel, alors que ces théories n'ont pas été conçues de manière à éclairer les spécificités d'une intertextualité que l'on pourrait qualifier d'interculturelle. Je reviens également sur les travaux qui me semblent actuellement les plus utilisés au sein de la critique littéraire francophone pour décrire le surgissement du spectre ou de la hantise¹⁴⁴, un phénomène fréquemment associé à la littérature contemporaine ou de l'extrême contemporain : j'identifie les principaux acquis de ces travaux afin de les questionner, de les réévaluer, voire de les renverser à l'aune des particularités des

¹⁴³ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2008, [Nathan/HER, 2001] et Sophie Rabau, *L'intertextualité. Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002.

¹⁴⁴ Je me réfère à de nombreux travaux dans le deuxième chapitre, dont les suivants : Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine* (Actes du colloque organisé par le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, au Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 2008), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2012; Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, et; Anne Chamayou et Nathalie Solomon (dir.), *Fantômes d'écrivains*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2011.

phénomènes de « possession » issus d'un rapport étroit avec une littérature et/ou une culture étrangères. Puis, je m'appuie sur des approches du genre littéraire qui permettent d'envisager les traits génériques comme des indices révélateurs de l'ancrage d'un roman et de ses représentations fictionnelles de l'homme au sein d'une culture donnée¹⁴⁵. Enfin, dans le quatrième chapitre, j'oriente mes analyses à partir des définitions de la parodie et du pastiche qui me paraissent les plus sollicitées par la critique francophone contemporaine, afin de prendre le pouls de leur valeur lorsqu'il s'agit de se pencher sur une écriture hypertextuelle tendue vers un projet d'affiliation, pourvue de dimensions interculturelles profondément originales¹⁴⁶.

Que penser, par ailleurs, de l'élection de Thomas Bernhard et de Peter Handke par une série d'écrivains du Québec à compter des années 1980? De quoi ce « choix » pourrait-il être le signe? Au début de mes recherches, un dépouillement du discours critique consacré à Bernhard et à Handke au Québec, au même titre que mes premières lectures des fictions québécoises proposant une appropriation de leurs œuvres, m'incitaient à postuler que l'on se serait avant tout intéressé, au Québec, à l'intransigeance de Bernhard et, en contrepartie, à des concepts handkéens qui permettent d'instituer une esthétique tout à fait éloignée de la violence (la « durée », la « fatigue », etc.)¹⁴⁷. Dans un article paru en 1995, Yves Chevrel suggérait qu'un apport possible des études de réception des littératures étrangères serait la « mise en

¹⁴⁵ Voir notamment : Ute Heidmann, « Enjeux d'une comparaison *différentielle* et *discursive*. L'exemple de l'analyse des contes », dans *Les nouvelles voies du comparatisme*, sous la dir. d'Hubert Roland et de Stéphanie Vanasten, Gand, Academia Press, 2010, p. 27-40, et; Riikka Rossi, « Influences, Intertextualities, Genres : History of Naturalism and Concepts of Comparative Literature », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XXXVII, n°4 (décembre 2010), p. 370-381.

¹⁴⁶ Plutôt que d'énumérer d'ores et déjà tous les titres parcourus, je me contenterai de préciser que l'examen attentif des diverses définitions m'a incitée à juger qu'une théorie de la parodie de Margaret A. Rose ainsi qu'une théorie du pastiche de Paul Aron sont les plus adéquates pour travailler sur l'hypertextualité interculturelle telle qu'elle est conçue dans cette thèse (Margaret A. Rose, *Parody//Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm Ltd, 1979 et Paul Aron, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008).

¹⁴⁷ Les annexes A et B proposent un tour d'horizon des principales positions qu'ont adoptées la critique littéraire et les essayistes québécois à l'égard de Handke et de Bernhard, tour d'horizon qui m'a permis de formuler une telle hypothèse.

place d'une interrogation sur l'homogénéité de l'aire culturelle d'accueil étudiée¹⁴⁸ », « la confrontation avec un objet [...] étranger permet[tant] de mettre en cause une apparente unité de cette aire culturelle¹⁴⁹ ». Au début de mes recherches, le choix de préférer au schéma le plus commun des études de réception des littératures étrangères (« *le pays x face à l'écrivain y*¹⁵⁰ ») le schéma « le pays x face aux écrivains y et z » reposait sur le sentiment que la réception québécoise de deux auteurs autrichiens dont les œuvres respectives paraissent souvent, aux yeux d'un pan de la critique littéraire à tout le moins, porteuses d'attitudes esthétiques et idéologiques plutôt opposées, permettrait sans doute de « délimiter des systèmes [ou des valeurs] littéraires différents¹⁵¹ » au sein de la critique et de la fiction québécoises contemporaines. Est-ce bien le cas? Les écrivains québécois s'approprient-ils les œuvres de Bernhard ou de Handke en optant pour des esthétiques tout à fait contraires? Bernhard et Handke pourraient-ils faire figure de frères ennemis au Québec? Surtout, il s'agira d'identifier les *usages* de Bernhard et de Handke par des écrivains d'ici et de réfléchir, le cas échéant, à la portée « québécoise » de ces usages : les appropriations de Bernhard et de Handke témoignent-elles de stratégies précises, destinées à substituer un héritage étranger à un certain héritage québécois ou à d'autres types d'héritage auxquels il serait difficile d'accéder pleinement, ou alors qui paraîtraient tout simplement rebutants? À la fin de ce travail, j'aurai montré que les exemples les plus convaincants d'une appropriation créatrice des œuvres de Bernhard et de Handke traduisent, plutôt qu'un souhait d'évacuer tout héritage québécois, un vœu réel de revivifier la littérature québécoise par l'introduction de nouvelles attitudes idéologiques et esthétiques.

¹⁴⁸ Yves Chevrel, « La réception des littératures étrangères », *Thélème : Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 7 (1995), p. 87, en ligne : <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL9595230083A/34125> (page consultée le 2 octobre 2012).

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Chevrel établit que ce schéma-type est le plus fréquent dans les études de réception des littératures étrangères. *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 88.

CHAPITRE I :
LA FOCALISATION STRUCTURANTE. SIGNER SON ŒUVRE PAR
L'EMPRUNT ÉTRANGER (CATHERINE MAVRIKAKIS, DENISE
DESAUTELS, NORMAND DE BELLEFEUILLE ET
DIANE-MONIQUE DAVIAU)

Dans le *Précis de littérature comparée*¹, Pierre Brunel et Yves Chevrel proposent un modèle pour l'examen des « éléments étrangers² » dont sont porteurs les textes littéraires et dont le relevé constitue pour ainsi dire la mission même du comparatiste. Pour rendre compte d'une certaine présence étrangère au sein d'œuvres fictionnelles, les deux chercheurs s'appuient sur un schéma tripartite, suggérant aux comparatistes de travailler à partir des lois suivantes : la « loi d'émergence », la « loi de flexibilité » et la « loi d'irradiation »³. Lisant les suggestions de Brunel et Chevrel, l'on constate rapidement que la première loi, laquelle se révèle bien sûr fondatrice de toute leur démarche, repose sur le repérage d'un unique objet ou détail : « En revanche son attention [celle du comparatiste] est mise en éveil par l'apparition d'un mot étranger, d'une présence littéraire ou artistique, d'un élément mythologique⁴. » Au sein du modèle proposé par Brunel et Chevrel, ce caractère unique de l'apparition étrangère retient précisément l'attention; lorsqu'ils indiquent ce qu'ils entendent par la « présence littéraire ou artistique », les deux chercheurs mentionnent à titre d'exemple *Feu pâle* de Nabokov, dans lequel on trouve une seule allusion à Gide, bien qu'il se révèle évident que le texte doit énormément à l'œuvre de l'écrivain français. Certes, l'élément étranger intégré est susceptible de subir des « modifications⁵ » ou des « altérations⁶ », mais il demeure malgré tout « résistant⁷ », car « il arrête le regard, il pose une question, il maintient une présence

¹ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 40.

autre⁸ »; c'est ainsi que Brunel et Chevrel décrivent la loi de flexibilité. Enfin, selon les deux théoriciens, l'élément étranger a un caractère « irradiant⁹ », que ce soit par la place qu'il occupe dans le texte ou pour d'autres raisons que le critique identifiera : dans certains cas, ce pouvoir irradiant est si considérable que l'élément étranger devient une « menace¹⁰ » pour le texte dont il tend à réduire l'originalité. Car l'auteur qui confère un rôle central à un élément étranger passera souvent pour moins hardi ou audacieux; la nouveauté de sa démarche paraîtra moins assurée.

Mais l'on peut, au contraire, concevoir que le pouvoir de « diffusion » de l'élément étranger repris se révèle porteur d'une certaine positivité. Quoi qu'il en soit, diverses stratégies auctoriales se dissimulent derrière le choix de conférer un tel poids à *un* élément étranger identifiable. Il ne s'agit bien sûr pas de suggérer que l'écrivain B s'empare seulement d'*un* élément étranger; en revanche, l'on peut songer à des textes qui voudraient ne conserver qu'un motif explicite dans leur reprise, conférant du coup une réelle portée à cet indice, jugé particulièrement riche sous divers aspects. M'inspirant de la réflexion de Brunel et Chevrel, je mettrai plutôt de l'avant, dans ce chapitre, la notion de « focalisation structurante ». On sait bien sûr que le terme de « focalisation » évoque à lui seul le rayonnement, ou plutôt la concentration d'un rayonnement en un point¹¹. Les cas de figure examinés dans ce chapitre se caractérisent tous par le fait que l'écrivain québécois focalise son attention sur *un* élément du texte étranger – un motif clé, une image clé, une expression exemplaire –, élément qui, transposé dans l'œuvre québécoise, a une fonction indéniablement structurante ou totalisante. D'une certaine façon, il y a expansion de l'élément étranger repris, lequel devient, pour ainsi dire, une substance féconde et profonde traversant le texte québécois. Ce que l'on observera dans ce premier chapitre n'est pas sans rappeler la « loi d'irradiation » que dégagent Brunel et Chevrel.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ Dictionnaire Le Robert. (2013). Focalisation. Dans Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*. Récupéré de <http://gr.bvdep.com/login.asp>

Mais, si je préfère à l'adjectif « irradiant » celui de « structurant », c'est parce que ce dernier permet de concevoir la reprise de manière plus constructive; difficile, en effet, d'évoquer le seul terme d'« irradiation » sans songer à certaines connotations négatives qui peuvent lui être associées et qui sont liées à une isotopie de la douleur ou de la destruction (émissions nocives).

Le premier cas de figure examiné est celui de la focalisation ou de l'appui sur un élément étranger qui favorise l'élaboration d'une « posture auctoriale » chez l'écrivain québécois : je me pencherai d'abord, de ce point de vue, sur deux textes de Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques* ainsi qu'un texte paru dans *L'éternité en accéléré : e-carnet*¹²; puis, je montrerai qu'une « posture auctoriale » inspirée d'une conception de la « femme gauchère » d'après l'œuvre de Handke¹³ peut également être décelée dans *Ce désir toujours. Un abécédaire* et « Roman (à propos de la question) », des textes de Denise Desautels¹⁴. Dans un second moment, je me pencherai sur une focalisation indissociable d'une « non-reconnaissance de l'affiliation »; l'expression exemplaire puisée dans le texte étranger semble en effet surgir par hasard dans la nouvelle « La maladie des dénombremments » de Normand de Bellefeuille¹⁵, comme si elle avait été emmagasinée dans la bibliothèque imaginaire de l'écrivain contemporain, mais à son insu, l'écrivain l'attribuant à d'autres sources. On verra cependant qu'il est aussi possible de concevoir cette « non-reconnaissance de l'affiliation » comme un geste calculé. Quoi qu'il en soit, dans cette nouvelle, l'expression ou l'image clé conserve une fonction structurante, constituant non seulement le titre, mais également le sujet premier de la nouvelle québécoise. Le troisième cas de figure est le suivant : une unique citation

¹² Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Éditions Hélio trope, 2009 [Trois, 2000] et *Id.*, « Le jour J », dans *L'éternité en accéléré : e-carnet*, Montréal, Hélio trope, série « K », 2010, p. 140-144.

¹³ Peter Handke, *La femme gauchère*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1976]. Voir *Id.*, *Die linkshändige Frau. Erzählung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

¹⁴ Denise Desautels, *Ce désir toujours. Un abécédaire*, Montréal, Leméac, 2005 et *Id.*, « Roman (à propos de la question) », *ETC*, n°7 (printemps 1989), p. 34-35.

¹⁵ Normand de Bellefeuille, « La maladie des dénombremments », dans *Ce que disait Alice : nouvelles*, Québec, L'Instant même, 1989, p. 11-13.

directe – marquée par des guillemets, mais sans plus – est intégrée à la nouvelle « Tout est doux » de Diane-Monique Daviau¹⁶, cette nouvelle paraissant tout entière consacrée à un développement autour de la citation. Enfin, ce chapitre prendra également en considération des épigraphes figurant dans les recueils *L'œil au ralenti* et *Leçons de Venise* de Denise Desautels¹⁷ : cependant, j'ai uniquement retenu les épigraphes ayant une fonction véritablement synthétique ou totalisante; on étudiera par exemple une épigraphe qui pose les linéaments d'une poétique d'auteur¹⁸.

Tous ces exemples peuvent être classés sous la bannière de la « focalisation structurante » qui, en tant que mode d'appropriation du canon, soulève de nombreuses questions. Pourquoi, en effet, un auteur québécois s'appuierait-il surtout sur une unique image structurante, puisée au sein de l'œuvre d'un écrivain autrichien, afin de définir ou de présenter sa « posture auctoriale »? N'est-ce pas là un pari risqué? La décision de mettre en exergue une citation puisée chez un auteur étranger et qui définit une poétique d'auteur diffère-t-elle nécessairement de l'option qui consisterait à choisir pour épigraphe les mots d'un écrivain appartenant à sa propre tradition littéraire¹⁹? À la

¹⁶ Diane-Monique Daviau, « Tout est doux », *loc. cit.*

¹⁷ Denise Desautels, *L'œil au ralenti*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007 et *Id.*, *Leçons de Venise. Autour de trois sculptures de Michel Goulet*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990.

¹⁸ J'ai ainsi écarté *Le lendemain du monde* de Gérald Gaudet, *Obsèques* de Jean-François Chassay et *Apparitions. Inventaire de l'atelier* de Louise Warren, qui intègrent tous une ou des citations de Peter Handke à titre d'épigraphe – selon le cas, une épigraphe de chapitre ou encore de « tout », soit qui chapeaute l'ensemble de l'œuvre. J'ai également laissé de côté *J'ai eu peur d'un quartier autrefois* de Patrick Drolet, qui s'ouvre notamment sur une citation tirée de *Oui* de Thomas Bernhard. Voir : Gérald Gaudet, *Le lendemain du monde*, Trois-Rivières, Estuaire, 1990; Jean-François Chassay, *Obsèques*, Montréal, Leméac, 1991; Louise Warren, *Apparitions. Inventaire de l'atelier*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2012, et Patrick Drolet, *J'ai eu peur d'un quartier autrefois : roman*, Montréal, Hurtubise, 2009. Dans mes choix pour la constitution du corpus principal, j'ai bien entendu été soucieuse de retenir les œuvres qui, loin de proposer une simple appropriation ou une réception au sens premier du terme, inscrivent celle(s)-ci au sein d'un projet personnel ou novateur de l'auteur québécois, lequel ne fait pas que « reconduire » certaines idées puisées chez les auteurs autrichiens; j'ai aussi accordé une attention particulière aux œuvres québécoises qui s'attachent à des traits qui, tant chez Bernhard que chez Handke, fondent une certaine singularité de l'écriture.

¹⁹ Certes, de telles préoccupations doivent être nuancées dès lors que l'on s'intéresse à la littérature québécoise : car ce sont souvent des écrivains étrangers que les écrivains québécois mettent en exergue, un choix dû sans doute à la jeunesse de notre tradition. L'épigraphe, de partie ou de « tout », occupe par définition une place privilégiée; lorsque la tradition locale était encore vue comme fragile, il n'y avait rien d'étonnant à ce que les écrivains québécois s'appuient sur des écrivains étrangers. Cela dit,

lumière de ces deux questions, la décision de l'écrivain contemporain d'accorder à un seul détail explicite puisé chez l'écrivain étranger un pouvoir véritablement rayonnant apparaît le plus souvent comme un geste à travers lequel se manifeste explicitement l'« auctorialité ». Dans une riche étude parue en 1998 et consacrée à la notion de signature, Gérard Leclerc place précisément l'« auctorialité » au cœur de son travail, la définissant comme « le statut d'auteur d'une œuvre textuelle ou, si l'on préfère, d'une œuvre énonciative²⁰ ». L'un des aspects les plus intéressants de la réflexion de Leclerc réside sans doute dans son analyse des rapports entre signature et « autorité » : « La signature d'auteur renvoie non seulement à l'*authorship*, à la revendication de responsabilité-propriété de l'énonciateur, mais aussi à l'*autorité*, à la position de *garantie* de cet énonciateur face à la demande sociale et culturelle *de vérité*²¹. »

Dans ce premier chapitre, on constatera que l'écrivain québécois, par l'emprunt d'un élément étranger, *signe* souvent – et parfois paradoxalement – son œuvre. Dans certains cas, on constatera même que c'est par l'emprunt étranger que le rapport de responsabilité qu'entretient l'auteur québécois vis-à-vis de son œuvre est le plus manifestement mis à l'avant-plan; car cet emprunt peut aussi permettre à l'auteur contemporain de se distinguer de toute une tradition littéraire québécoise, ou alors de justifier sa légitimité littéraire ou son autorité.

Évoquer les notions d'« auctorialité » ou de « statut d'auteur » consiste forcément à envisager les affiliations intertextuelles en tenant compte de l'« intention de l'auteur » – bien sûr, chacun connaît l'ampleur des débats auxquels cette notion a donné lieu au sein des études littéraires, débats longuement retracés par Antoine Compagnon dans un chapitre du *Démon de la théorie*. Décrivant et réfutant les deux grands types d'arguments

aujourd'hui, la donne n'est plus tout à fait la même, et il convient de s'interroger sur les particularités ou les motivations du choix qui consiste à préférer la littérature étrangère.

²⁰ Gérard Leclerc, *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1998, p. 14.

²¹ *Ibid.*, p. 65-66.

anti-intentionnalistes, Compagnon soutient que la « cohérence²² » et la « complexité²³ » des œuvres littéraires prouvent qu'il s'agit de produits humains ne faisant guère l'économie d'une intention auctoriale.

Aujourd'hui, l'auteur est certes ressuscité; mais, dans le cadre d'une étude qui prend appui sur les théories de l'intertextualité, il importe de ne pas perdre de vue que la notion même d'intertextualité émerge à l'origine *avec* la mort de l'auteur. Il faut, à ma connaissance, attendre les années 1990 pour que plusieurs théoriciens de l'intertextualité suggèrent que les études intertextuelles gagnent à rompre véritablement avec le discrédit total de l'intention de l'auteur sur lesquelles elles reposaient initialement. À ce propos, l'on peut par exemple se référer à la réflexion de Nathalie Piégay-Gros :

Sans qu'il s'agisse de vouloir distinguer, opération impossible en toute rigueur, entre les emprunts conscients et les emprunts inconscients, il demeure essentiel d'affirmer que certaines pratiques intertextuelles font sens dans la mesure où elles s'inscrivent dans une stratégie calculée. Les effets de sens qu'elles produisent, assurément distincts de l'intention de l'auteur, ne peuvent être négligés : citer, faire une allusion, parodier..., c'est aussi rechercher la satire, le comique, détourner la signification, malmener l'autorité, renverser l'idéologie. On en verra pour preuve que certains procédés intertextuels, le pastiche par exemple, exigent que l'auteur ait une conscience aiguë de sa propre écriture et contrôle avec une très grande précision la part d'hétérogénéité qu'elle inclut. [...] L'intertextualité ne se limite donc pas à la reprise incontrôlée de textes, et l'étudier sans tenir compte de la stratégie d'écriture délibérée qu'elle met en œuvre, c'est manquer un de ses enjeux fondamentaux²⁴.

C'est donc à une certaine reprise contrôlée ou réfléchie des textes que je m'intéresserai dans ce chapitre. On notera par ailleurs que le regard que jettent les théoriciens de l'intertextualité sur leur objet d'étude dans les années 1990 rompt en définitive avec une vision statique, strictement causale ou chronologique de la production littéraire : réhabiliter l'intention de l'auteur, c'est préférer l'*affiliation* à la *filiation*. S'appuyer sur une telle approche de l'intertextualité permet certes de reconnaître l'« activité » ou l'« action » de l'auteur québécois contemporain qui se nourrit à des sources diverses.

²² Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998, p. 109.

²³ *Ibid.*

²⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 40.

La focalisation et la posture auctoriale

Cela peut sembler une évidence : dans le champ littéraire, chaque auteur écrit, intervient publiquement ou se présente à partir d'une certaine « position ». Bien sûr, cette position ou cette identité littéraire n'est pas uniquement façonnée par l'écrivain, puisque d'autres instances telles que les médias ou les biographes orientent aussi la représentation de l'auteur. Mais force est de constater que les auto-figurations ou autoreprésentations de l'auteur suscitent depuis quelques années un engouement certain au sein de la critique littéraire; la fortune des travaux de Jérôme Meizoz consacrés à la « posture²⁵ » est certainement un signe de cet intérêt. Dans le premier ouvrage qu'il a publié sur la question, Meizoz propose quelques définitions :

La « posture » est la manière singulière d'occuper une « position » dans le champ littéraire²⁶. Disons que j'entends par posture quelque chose de commun à tous les écrivains (et à tous les artistes en général), attaché à leur statut même : une façon de faire face, comme on dit, littéralement : *faire (bonne ou mauvaise) figure* aux avantages et désavantages de la position qu'on occupe dans le « jeu » littéraire ou plus généralement artistique. [...] Mais la posture n'est signifiante qu'en relation avec la position réellement occupée par un auteur dans l'espace des positions littéraires du moment²⁷.

Pour moi, cette notion a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une *conduite* et un *discours*. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.); d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*. En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales²⁸.

Ces définitions exposent bien le vœu de Meizoz de conférer une dimension contextuelle à la notion de « posture ». Ce souhait de souscrire aussi à une analyse de type externe me sollicite; car, bien sûr, toute posture auctoriale doit être resituée au sein de l'espace littéraire qui la voit naître, et a fortiori au sein de cet espace en tant qu'il est institutionnalisé. Cela dit, je ne suis pas non plus d'avis qu'il faille presque ériger l'auteur en victime du champ littéraire au sein duquel il évolue; dans les récents travaux

²⁵ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007 et *Id.*, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

²⁶ *Id.*, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur, op. cit.*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

de l'analyste du discours Ruth Amossy, la fameuse « image de soi » élaborée par l'écrivain paraît à mon sens trop déterminée par le champ littéraire. Dans un article publié en 2009, Amossy a longuement réfléchi aux significations que l'on pourrait attribuer aujourd'hui à l'« image d'auteur », concept qu'elle présente ainsi :

L'image d'auteur se décline selon deux modalités principales : l'image de soi que projette l'auteur dans le discours littéraire, ou *ethos* auctorial; et l'image de l'auteur produite aux alentours de l'œuvre dans les discours éditoriaux, critiques et autres, ou représentation de l'auteur construite par une tierce personne²⁹.

Certes, Amossy prend également en considération, lorsqu'elle examine l'image de l'auteur modelée à l'extérieur de l'œuvre, l'« image de soi que l'auteur construit dans ses métadiscours³⁰ ». Néanmoins, il apparaît clairement que ce dernier type d'image reste, aux yeux d'Amossy, pour ainsi dire subordonné aux images d'auteur élaborées par une tierce personne : « On s'en tiendra ici à la question de l'image, et à la façon dont elle fonctionne dans le champ littéraire où l'auteur, qui se voit attribuer une image qui lui assigne une place et un statut, travaille de son côté à la renforcer ou à la déjouer³¹. » De plus, pour d'Amossy, l'image d'auteur que l'on peut dégager dans le hors-texte reste « construite dans et par le discours, et ne se confond en rien avec la personne réelle de l'individu qui a pris la plume³² ». En somme, elle s'intéresse à une figure ou à une représentation imaginaire de l'écrivain.

Je préfère la notion de « posture » à celle d'« image d'auteur », car il me paraît souvent difficile, travaillant sur des œuvres contemporaines, ou bien appartenant à ce que l'on pourrait appeler l'« extrême contemporain », d'écarter la personne réelle de l'écrivain dès lors que l'on s'intéresse à une prise de position dans le champ littéraire; s'il est peut-être moins aisé pour l'écrivain d'aujourd'hui d'accéder au rôle de porte-parole dont il a joui en d'autres temps, il n'en demeure pas moins que les espaces et les

²⁹ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, n°3 (2009), p. 13, en ligne : <http://aad.revues.org/662> (page consultée le 29 août 2013).

³⁰ *Ibid.*, p. 3.

³¹ *Ibid.*, p. 4.

³² *Ibid.*, p. 2.

possibilités dont il dispose pour se mettre en scène sont multiples. Chacun connaît bien sûr les aléas des stratégies de mise en scène publique d'un Houellebecq, par exemple, dont Meizoz considère justement qu'il appartient à ces écrivains d'aujourd'hui qui « surjouent la médiatisation de leur personne et *l'incluent à l'espace de l'œuvre*³³ ». Catherine Mavrikakis et Denise Desautels, dont j'étudierai les écrits en ayant recours à la notion de « posture », ne vont certes pas aussi loin dans leurs prises de position respectives : néanmoins, elles ont indéniablement adopté, voire continuent d'adopter une posture publique d'auteur qui ne me paraît pas imposée de l'extérieur; chez Mavrikakis, cette posture est aussi alimentée par sa fonction de professeure au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

Force est toutefois de reconnaître que la terminologie de Meizoz appelle quelques précautions : on songe notamment à cet « *ethos* discursif » qui constitue l'une des deux dimensions de la posture auctoriale; n'y a-t-il pas en effet quelque danger à considérer la posture d'énonciateur fournie par l'œuvre tel un moyen qu'adopterait l'auteur afin de prendre position dans le champ littéraire? Pour justifier sa démarche, et sans doute pour éviter certaines critiques, Meizoz s'appuie sur une définition précise de la notion d'« auteur » mise de l'avant par Dominique Maingueneau :

Selon lui [Maingueneau], la notion d'auteur implique trois niveaux, solidaires et indissociables. Premièrement, la *personne* biographique, référée à un état civil; deuxièmement, *l'écrivain*, acteur du champ littéraire, personnage livré au public et usant parfois d'un pseudonyme; troisièmement, *l'inscripteur* : énonciateur dans le texte, c'est lui qui gère la « scénographie » langagière. [...] La présente réflexion sur la « posture », si elle privilégie la figure de *l'écrivain*, cherche à la penser en relation constante avec la *personne* et *l'inscripteur*³⁴.

Il est impensable, selon Meizoz qui s'inscrit dans la foulée de Maingueneau, de considérer que *l'inscripteur* ou l'énonciateur n'est pas, d'une manière ou d'une autre, lié à la personne réelle. Cependant, ce lien entre l'énonciateur et la personne biographique ne mérite-t-il pas d'être clarifié? À ce stade, il convient de préciser que

³³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 20.

³⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, 2004; commenté par Jérôme Meizoz, dans *Ibid.*, p. 43-44.

Meizoz dégage des postures d'auteur dans des textes autobiographiques, ce qui « permet [...] d'envisager l'énonciateur dans le texte (le "je") et la personne biographique comme deux niveaux d'une même instance auctoriale³⁵ ». Mais Meizoz n'écarte pas le « texte autofictionnel », la « correspondance » et le « journal intime »; en somme, il serait possible, aux yeux du chercheur, de déceler une posture dans ces types de textes qui ont une valeur testimoniale³⁶.

Les œuvres fictionnelles de Catherine Mavrikakis³⁷ et de Denise Desautels³⁸ que j'étudie à partir de la notion de « posture » ont été respectivement associées par la critique à l'autofiction et à l'autobiographie; il s'avère ainsi justifié d'y repérer des « images de soi » dans le discours qui correspondraient à des postures d'auteur. Suivant la perspective de Meizoz, je me livrerai à une double analyse, m'intéressant à la posture en tant qu'« *ethos* discursif », mais également en tant que stratégie de présentation publique de soi. Puisque les deux auteures font leur des postures spécifiques en empruntant toutes deux un motif ou une image structurant à l'œuvre étrangère, l'on postulera que l'attitude des deux écrivaines témoigne d'un rapport précis vis-à-vis d'un certain « fonds » québécois de postures autoriales. Car Meizoz rappelle que choisir une posture consiste toujours à évaluer un répertoire : « Que ce soit celle du poète de cour, du galant, du libertin, de l'honnête homme, du dandy, du poète maudit, les postures peuvent être considérées comme un répertoire historique d'*ethos* incorporés, affichés, renversés ou singés³⁹. » L'expression d'une certaine prise de position dans le champ littéraire québécois passerait, chez Mavrikakis et Desautels, par l'appui sur un motif structurant emprunté à Bernhard ou à Handke – voilà une hypothèse, qui me permettra d'examiner comment certaines postures autoriales québécoises sont réévaluées, mises en cause, déconstruites.

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, op. cit.

³⁸ Denise Desautels, *Ce désir toujours. Un abécédaire*, op. cit.

³⁹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 23.

Deuils cannibales et mélancoliques de Catherine Mavrikakis et le « fauteuil à oreilles »

Dans le premier chapitre de *Deuils cannibales et mélancoliques* surgit le motif du « fauteuil à oreilles », tiré de *Des arbres à abattre [Holzfällen]*⁴⁰. Le roman de Bernhard met en scène un narrateur qui se rend chez les époux Auersberger, qu'il fréquentait très assidûment dans les années 1950 mais avec lesquels il a rompu depuis environ vingt-cinq ans, ayant fui un certain milieu artistique viennois; croisant le couple au Graben (une rue principale de Vienne) le jour du suicide d'une amie commune, il accepte leur invitation à dîner. L'œuvre évoque la question des déceptions amicales, soupèse le pourquoi de l'évolution des sentiments à l'égard de certains êtres, d'abord fréquentés et appréciés, puis abhorrés. Le narrateur se moque de la préciosité des Auersberger, qui sont persuadés de donner des dîners « grandioses » (AAA, 105) et « raffinés » (AAA, 105), alors qu'au fond ces dîners se révèlent des plus « insignifiants » (AAA, 105). Constamment présenté en position assise dans le fameux fauteuil à oreilles, le narrateur adopte le rôle d'un observateur acerbe, dont les réflexions ne ménagent guère les artistes présents chez les Auersberger, perçus comme artificiels, « dénaturés par leur projet artistique » (AAA, 80), et, qui plus est, « détruits et tués par Vienne » (AAA, 73). Dans l'extrait suivant, l'acuité avec laquelle le narrateur considère l'assemblée est flagrante :

Ils le voyaient bien : je suis l'observateur, l'ignoble individu qui s'est confortablement installé dans le fauteuil à oreilles et s'adonne là, profitant de la pénombre de l'antichambre, à son jeu dégoûtant qui consiste plus ou moins à *disséquer*, comme on dit, les invités des Auersberger. Ils m'en avaient toujours voulu de les avoir toujours disséqués en toute occasion, effectivement sans le moindre scrupule [...] (AAA, 63).

Ces lignes laissent supposer que la société des Auersberger est bien consciente de la posture adoptée par le narrateur. Mais ce dernier reste le plus souvent laissé à lui-même

⁴⁰ Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre. Une irritation*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1984]. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle AAA immédiatement suivi du numéro de la page. Voir *Id.*, *Holzfällen. Eine Erregung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1986 [1984].

dans le fauteuil à oreilles, en raison de la place même que ce fauteuil occupe dans la maison des Auersberger :

On m'avait effectivement toujours laissé en paix dans le fauteuil à oreilles car il était placé derrière la porte par laquelle les arrivants entraient et aussi exactement dans la pénombre où mon imagination et mes pensées avaient toujours pu se concentrer et se déployer au mieux sur les questions à l'ordre du jour : les gens qui entraient ne me voyaient que lorsqu'ils étaient déjà passés à côté de moi, et alors seulement s'ils venaient à se retourner vers la porte, ce que le plus petit nombre a fait; la plupart franchissaient sans attendre et rapidement l'antichambre où j'avais pris place dans le fauteuil à oreilles, et entraient dans le salon dit de musique dont la porte était toujours grande ouverte [...] (AAA, 33).

Le fauteuil à oreilles fait donc figure de lieu d'observation privilégié d'où le narrateur peut aspirer à une certaine posture souveraine; le retrait que permet le fauteuil à oreilles constitue une sorte de plus-value, favorise une réflexion attentive.

On conçoit déjà que le fauteuil à oreilles paraît indissociable d'une « posture », aux sens physique et moral du terme. Un autre passage qualifiant la position adoptée par le narrateur dans le fauteuil à oreilles se révèle fort éclairant :

Tous parlaient, pour autant que je pouvais les entendre de mon fauteuil à oreilles, de la *mort* de la Joana, aucun de son *suicide*, et pas une seule fois je n'avais entendu le mot *pendue* ou *pendaison*. Quelque seize ou dix-sept personnes ont dû arriver entre-temps pour le *dîner artistique*, pensai-je dans le fauteuil à oreilles, pour la plupart, je les connaissais et je les avais saluées d'un bref signe de tête, sans quitter le fauteuil à oreilles; il y en avait cinq ou six que je ne connaissais pas, deux avaient l'air de jeunes écrivains. J'ai la faculté de me comporter de telle sorte qu'il m'est loisible de rester seul quand je le veux, et cet art de rester seul, assis dans le fauteuil à oreilles, je le maîtrisais à la perfection; les gens me reconnaissaient dans la pénombre de l'antichambre, ils voulaient entrer en conversation avec moi mais je les détournais aussitôt de leur projet en restant tout bonnement assis dans le fauteuil à oreilles, en faisant comme si je ne comprenais pas ce qu'ils me disaient et aussi, en scrutant le sol, au moment décisif, plutôt que leur visage, en me comportant tout bonnement, à cette soirée, comme si j'étais encore complètement sous le coup du suicide de Joana, en manifestant, dans le fauteuil à oreilles, non sans obtenir d'ailleurs le résultat escompté, que j'avais l'esprit ailleurs chaque fois qu'il y avait danger que l'un des invités se mît en tête de me tenir le crachoir, ce que je tentais d'éviter à tout prix à cette soirée. Je pris même le risque que les gens me trouvent non seulement discourtois, comme on dit à Vienne, mais carrément rébarbatif, voire odieux [...] (AAA, 35-36).

Les premières lignes montrent bien que le narrateur dénonce l'hypocrisie du groupe qui gravite autour des Auersberger – néanmoins, on notera que le narrateur lui-même n'est pas exempt d'une certaine forme d'hypocrisie. Puis, on découvre que le narrateur adopte un comportement hostile, une attitude de grande fermeture. Pourtant, dans le

roman entier, ses réflexions prennent le plus souvent la forme d'un tourbillon obsessionnel, comme c'est souvent le cas chez Bernhard; si le narrateur prétend s'élever au-dessus de la mêlée, il n'en demeure pas moins affecté par l'impression tenace que les Auersberger et leurs invités le détestent. Mais ce qu'on retiendra avant tout de cet extrait, c'est un isolement revendiqué, dont le narrateur estime tirer un certain honneur; le fauteuil à oreilles, c'est donc une sorte de retraite à partir de laquelle peut se déployer la critique agressive, la mauvaise humeur ou la mauvaise foi, la hargne.

Dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, la référence au fauteuil à oreilles surgit, on l'a dit, dès le début du roman : « Flora partie, je me retrouve au beau milieu de cette fête chez Bob où tous les invités évitent inconsciemment de s'approcher du fauteuil à oreilles dans lequel je tanguer, dans lequel je chavirer, dans lequel je vais finir par me noyer⁴¹. » Le texte offre peu de précisions quant à la nature de cette fête donnée chez Bob; cependant, le personnage de Bob réapparaît dans le roman, et on apprend alors qu'il appartient au milieu universitaire, occupant le poste de directeur d'un département de sociologie d'une université montréalaise (DCM, 27). L'on peut donc supposer que les réceptions de Bob réunissent des individus liés à une certaine élite intellectuelle ou artistique. Par ailleurs, la narratrice de *Deuils cannibales et mélancoliques* est, tout comme Mavrikakis, professeure de littérature à l'université; c'est donc dire que dans le roman, elle fréquente constamment un tel milieu. Mais le rapprochement avec *Des arbres à abattre* est surtout justifié par le fait que l'autofiction québécoise comporte une référence explicite au roman de Bernhard :

Un grand penseur est venu dans notre patelin donner deux conférences. Les gens se ruent pour aller le voir. On ne peut assister au spectacle qu'en se procurant des billets. Il y a ceux qui en ont, ceux qui n'en ont pas et surtout ceux qui n'ont jamais lu ce penseur, lui ou un autre. L'intelligentsia de Montréal va voir Bourdieu ou un autre comme l'on va écouter Pavarotti, sans conviction, mais avec ostentation. Les organisateurs devraient vendre les

⁴¹ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, op. cit., p. 22. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle DCM immédiatement suivi du numéro de la page.

billets. Je trouverais ça moins choquant. Pour l'instant la distribution des billets se fait à la gueule du client, à sa capacité de faire partie du gotha de la médiocrité ambiante et aux relations plus ou moins bonnes qu'on a réussi à entretenir jusqu'à maintenant avec les organisateurs que l'on suppose amis du grand homme. Montréal est la capitale des m'as-tu-vu et n'a rien à envier à la Vienne de Thomas Bernhard en ce qui concerne l'arrivisme et la superficialité de ses élites; j'ai toujours l'impression en allant chez mes « amis » « intellectuels » (je mets les deux mots entre guillemets, mais ces gens-là sont en un sens plus mes amis que des intellectuels, ce qui veut tout dire) que j'assiste à un enterrement ou à un mariage. Cela montre mon degré d'aisance. Je me retrouve dans ce livre absolument génial de Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre*, où le narrateur se bat contre la médiocrité affligeante de la coterie viennoise. Or, des arbres à abattre il y en a au Québec et l'on sait que notre pays est reconnu pour ses forêts (DCM, 144-145).

L'intérêt de ces lignes réside bien sûr dans la transposition en contexte montréalais d'une problématique bernhardienne – menée dans la dernière ligne, notamment, avec une vraie disposition moqueuse. Le regard que pose la narratrice sur une certaine élite intellectuelle et artistique québécoise se révèle impitoyable. Afin de bien interpréter la dernière phrase de l'extrait, je me référerai à une séquence clé de *Des arbres à abattre* qui donne tout son sens au titre du roman. Dans cette séquence, le comédien du *Burgtheater*, une sorte d'alter ego du narrateur qui se fait attendre longuement par tous les convives présents, sort de sa posture institutionnelle d'homme de théâtre viennois pour connaître un moment d'éloquence particulièrement marqué; alors qu'il s'apprête à quitter la maison des Auersberger, il entame un monologue qui rend compte de son mépris à l'égard des dîners mondains semblables à celui qui a lieu le soir même. Dénonçant l'« irrémédiable folie de l'artifice » (AAA, 218) dont il serait prisonnier, au même titre que tous les invités présents, il déclare vouloir en revenir à un certain état de nature :

Aller dans la forêt, dans la forêt profonde, dit le comédien du Burg, se confier entièrement à la forêt, tout est là, dans cette pensée : n'être soi-même rien d'autre que la nature en personne. Forêt, forêt de haute futaie, des arbres à abattre, tout est là, dit-il subitement exaspéré et sur le point, cette fois, de partir pour de bon (AAA, 218-219).

À l'artifice social régnant chez les Auersberger, le comédien du Burg oppose donc un certain état de nature. Les « arbres à abattre » pourraient désigner ceux qui fomentent l'artifice social, ou alors les artifices mêmes qui peuplent la vie de chacun et dont il conviendrait de se départir. Mais dans *Des arbres à abattre*, l'artifice est aussi associé

à un certain rapport aux arts et à la culture, le narrateur reprochant à la faune présente chez les Auersberger de se laisser dicter ses lectures par la mode, voire de ne guère lire véritablement les œuvres dont elle parle pourtant continuellement (AAA, 123). Cet aspect du roman a visiblement sollicité Mavrikakis. Comme dans le roman de Bernhard, il est possible de déceler dans *Deuils cannibales et mélancoliques* une méfiance vis-à-vis de tout rapport à la culture qui resterait « bien pensant [...] et si peu engagé [...] » (DCM, 71). Cette méfiance est manifeste dans une autre séquence du roman qui n'est pas sans rappeler de nombreux textes de Bernhard :

Au Québec, il y a plus de prix littéraires que de livres écrits. [...] On ne fait que de l'institution. À tout prix. [...] Ici chaque livre est salué par une récompense, les critiques prennent constamment des gants blancs pour parler d'un auteur et les journaux sont tellement insipides qu'il faut aller chercher la critique ailleurs, comme une bouffée d'intelligence (DCM, 148⁴²).

Une telle dénonciation de la grande institutionnalisation de la pratique littéraire au Québec resurgit dans *Ça va aller*, le second roman de l'auteure sur lequel je me pencherai au quatrième chapitre. Mais on l'aura noté : la proximité de la démarche de Mavrikakis avec celle de Bernhard est déjà évidente dans plusieurs passages de *Deuils cannibales et mélancoliques*. Dans cette autofiction, le motif du « fauteuil à oreilles », que l'on peut associer à une certaine acuité dans l'observation et la critique d'un microcosme intellectuel, de même qu'à une volonté de réclamer un rapport à la culture

⁴² Cet extrait pourrait aisément être rapproché, par exemple, de certains passages de *Maîtres anciens* (*Alte Meister*), qui traduisent une réalité qui s'apparente à la suivante : « La véritable intelligence ne connaît pas l'admiration, elle prend connaissance, elle respecte, elle estime, c'est tout, a-t-il dit. » Thomas Bernhard, *Maîtres anciens. Comédie*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1988 [1985], coll. « Folio », p. 100. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle MA immédiatement suivi du numéro de la page. Voir *Id.*, *Alte Meister. Komödie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1985. Par ailleurs, il y a chez Bernhard, tout comme chez Mavrikakis, une réelle méfiance à l'égard de diverses formes d'institution. Rappelons que dans *Maîtres anciens*, le vieux Reger, critique musical assis devant *L'homme à la barbe blanche* de Tintoret au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, a donné rendez-vous à un ami, Atzbacher, qui est le narrateur du roman; or, Reger vante l'esprit libre d'Atzbacher, qui serait « le type même du chercheur indépendant » (MA, 143). Les professeurs d'université et leurs publications restent dans l'œuvre de Bernhard un sujet décidément controversé.

à la fois engagé et critique, est indissociable d'une rhétorique de l'imprécation ou d'un ton dénonciateur.

Il est justifié de parler de « posture » selon l'acception meizoïenne du terme, puisque le motif structurant du « fauteuil à oreilles » est également repris dans un contexte où Mavrikakis incarne la fonction-auteur, donc dans un certain contexte de (re)présentation publique. En effet, sur le blogue qu'elle a commencé à tenir en 2008 dans la foulée de la parution du *Ciel de Bay City*, l'auteure évoque l'image dans un texte intitulé « Le jour J ». Je me référerai ici à la version papier du blogue, les textes mis en ligne de 2008 à 2010 ayant été retirés du Web lors de la publication en 2010 du recueil *L'éternité en accéléré* :

De temps à autre, quelqu'un du passé se manifeste : "Te souviens-tu? Nous jouions à la marelle, ou à touche-pipi... Le premier baiser... La première saloperie..." J'ai toujours peur d'être comme le narrateur des *Arbres à abattre* de Thomas Bernhard et de me retrouver un jour après l'enterrement d'une connaissance dans le fauteuil à oreilles d'amis de jeunesse, les Auersberger, alors que cela fait plus de vingt ans que je fais tout pour éviter ces amours décomposées.

À l'appel du passé, je ne réponds jamais. Je n'aime pas les souvenirs⁴³.

Dans ce cas-ci, l'image est certes utilisée dans une perspective vaste, pour traiter d'un certain rapport au passé, thématique qui par ailleurs traverse non seulement l'œuvre entière de la romancière, mais également la réflexion de critique de Catherine Mavrikakis. D'une part, pour quiconque connaît *Des arbres à abattre*, le surgissement du fauteuil à oreilles rappellera une certaine conception des relations humaines, caractérisée par une fausseté souvent inévitable; d'autre part, la présence du motif pourra signaler, de manière large, la revendication d'une plus grande transparence dans les rapports humains, tout en évoquant pour le lecteur familier de Bernhard une quête d'authenticité qui devrait également prévaloir dans d'autres cadres, et notamment dans le regard jeté sur les œuvres d'art. Pour quiconque connaît un tant soit peu *Des arbres*

⁴³ Catherine Mavrikakis, *L'éternité en accéléré* : e-carnet, op. cit., p. 141.

à abattre, la seule réapparition de l'image du « fauteuil à oreilles » dans ce bref texte de Mavrikakis éveillera le souvenir de toutes ces dimensions.

La référence bernhardienne, dans *Deuils cannibales et mélancoliques* aussi bien que dans le texte paru sur le blogue de l'auteure, est inséparable d'un ton corrosif, d'une posture d'écrivain accusateur. Dans le bref extrait du blogue déjà cité, l'utilisation conjointe dans l'avant-dernière phrase de l'adverbe de temps « jamais » et de l'adverbe de négation « ne » cristallise cette inclination cinglante, implacable; de même, à l'avant-dernière ligne de l'extrait, le pronom « tout » renforce le caractère impitoyable des jugements de la blogueuse. En somme, s'autorisant du « fauteuil à oreilles », Mavrikakis opte pour des « sentences » qui ont quelque chose d'absolu.

La posture de l'auteure gagne à être examinée à l'aune des positions de ses contemporains québécois dans le champ littéraire. *Deuils cannibales et mélancoliques*, publié en 2000, pourrait-il être lu telle une réponse à certains choix des romanciers et intellectuels québécois des années 1990 – *ethos* discursif, ou alors prises de position publiques? Car il ne faut pas perdre de vue que la narratrice de *Deuils cannibales et mélancoliques* a tout à la fois une posture de romancière qui se consacre au récit de soi ou à l'autofiction, et d'intellectuelle, de professeure à l'université. Or, si les chercheurs reconnaissent en général l'hétérogénéité du roman québécois contemporain, ils ne s'empêchent pas pour autant de relever certains traits particuliers de celui-ci : le repli sur l'intimisme ou sur la sphère privée, par exemple, a été commenté par un critique tel que Jacques Allard qui s'est penché sur la production des années 1990 dans ses chroniques hebdomadaires parues dans *Le Devoir*. On sait que l'expression « roman mauve » fut retenue par Allard pour qualifier le roman québécois des années 1992-1996⁴⁴ – le critique était inspiré par le tableau *L'Heure mauve* d'Ozias Leduc :

[L']*Heure mauve*, œuvre des plus complexes, au dire des connaisseurs, présente, en gros plan, une curieuse ramure de chêne, une sorte de main arachnéenne, aux doigts démesurément longs et grisailles, enserrant une neige cuivrée qui tombe vers le spectateur, offerte comme

⁴⁴ Jacques Allard, *Le roman mauve. Microlectures de la fiction récente au Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1997.

une vague chute de reins, ornée de feuilles dorées, à peine flétries. Le tout baigné d'une lumière bleu mauve. Avec un peu d'attention, on peut voir la composition s'ordonner selon le dessin de la signature, le chiffre de l'artiste. Il s'agit d'une marque autobiographique, bien cachée, devenue structure, comme si la ramure naissait des lettres collées du nom, le monogramme à peine déguisé, renversé, d'Ozias Leduc. Pour mieux êtreindre de ses formes déformées (le cercle et l'équerre) le corps pulpeux de la neige.

Le *Roman mauve* ressemble à ce tableau. À l'étreinte bien cadrée, d'un hiver finissant, au crépuscule. À cette prise sensuelle d'une mort qui promet la vie. C'est le récit d'un temps creux. Un moment plutôt qu'une durée. Un temps où se creuse un espace, celui du cocon, même intellectuel, qu'on essaie de s'aménager dans le provisoire, en comptant sur l'humour qui va avec l'amour des restes, du rien. Avec une vision qui se fait empreinte, plus porté que l'on est sur l'autographie, l'invention de soi, que sur l'autobiographie⁴⁵.

Œuvre intimiste, le « roman mauve » met bien souvent en scène des personnages d'artistes, d'écrivains ou de penseurs, mais dont la pratique artistique ou intellectuelle est inscrite au cœur d'une certaine quotidienneté :

le "roman mauve" pourrait constituer une facette du roman de la Chambre : là où s'énoncent nos discours intimes, si souvent indétachables de l'amour, de l'art et de la philosophie. Là où les amoureux deviennent artistes et philosophes, la Chambre se faisant aussi atelier ou cellule⁴⁶.

La description qu'Allard fait du « roman mauve » place l'art ou la philosophie à la remorque, pour ainsi dire, de l'intimisme; le geste de création ou d'écriture apparaît comme *secondaire*, par rapport au souhait de dépeindre des situations relevant du quotidien ou de l'expérience individuelle.

Lorsqu'elle ne s'est pas attardée directement à l'intimisme du roman des années 1990 (ou 1980), la critique littéraire québécoise a parfois préféré identifier une « nouvelle génération » d'écrivains particulièrement représentative de cette époque : une génération marquée par une décadence et un désespoir notables. Dans une section du *Panorama de la littérature québécoise contemporaine* intitulée « Le roman de 1968 à 1996⁴⁷ », Gilles Dorion a bien décrit cette génération dont d'autres critiques ont

⁴⁵ *Ibid.*, p.17.

⁴⁶ *Ibid.*, p.16.

⁴⁷ Gilles Dorion, « Le roman de 1968 à 1996 », dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, sous la dir. de Réginald Hamel, Montréal, Guérin, 1997, p. 352-385.

signalé l'existence avant lui⁴⁸ – ainsi rappelle-t-il que « Jean-Yves Dupuis et Christian Mistral parlent de *Bof génération* (1987) et de *génération vamp* (*Vamp*, 1988)⁴⁹ ». Dorion est conscient que cette nouvelle génération reprend parfois les thèmes qui ont été en vogue dans les décennies précédentes

mais avec des accents presque désespérés : solitude, désœuvrement, pauvreté, déchéance physique et morale, et les moyens dérisoires et paradoxalement destructeurs que les personnages emploient pour tenter d'améliorer leur sort, soit le sexe, l'alcool et la drogue, qui les conduisent inéluctablement vers l'échéance fatale de la mort⁵⁰.

Dorion sait évidemment que la production romanesque québécoise des années 1980 ou 1990 n'est pas l'apanage d'une telle « "génération perdue"⁵¹ », puisqu'il évoque le nombre important de romanciers du Québec qui, à la même époque, décrivent des réalités différentes, imaginant des personnages qui ne sont pas des marginaux ni des exclus; mais il n'en demeure pas moins qu'il mentionne assez rapidement ces œuvres des Marie Laberge, Suzanne Jacob, Lise Bissonnette, Noël Audet, Yves Beauchemin, André Brochu et autres Gaétan Soucy⁵². Dorion évoque ces auteurs plus succinctement qu'il ne s'attache à l'existence d'une génération vamp ou désespérée qui « représente la décadence d'une fin de siècle, d'un siècle constamment bouleversé par les guerres, la violence, le chômage, les crises financières à répétition, qui gonflent d'une manière effarante le nombre des assistés sociaux (les B.S.)⁵³».

Ces deux portraits, d'Allard et de Dorion, sont assez représentatifs de deux tendances importantes que la critique associe au roman québécois de la période qui m'intéresse. Dans son vaste travail consacré à la mise en scène de personnages d'écrivain dans le roman québécois, Roseline Tremblay dresse pour sa part une typologie qui associe « Le perdant », « L'aventurier », « Le porte-parole »,

⁴⁸ Dorion mentionne notamment, à juste titre, la contribution suivante : Aurélien Boivin, avec la collaboration de Cécile Dubé, « Les romanciers de la désespérance », *Québec français*, n°89 (printemps 1993), p. 97-99.

⁴⁹ Gilles Dorion, *loc. cit.*, p. 383.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 384.

⁵³ *Ibid.*, p. 383.

« L'iconoclaste » et « Le névrosé » à autant de figures-types du personnage québécois des années 1960 à 1995⁵⁴; bien sûr, le premier critère retenu par Tremblay n'est pas la chronologie, puisqu'elle n'associe pas systématiquement, par exemple, le personnage de l'écrivain névrosé à la décennie 1990, ou encore le « porte-parole » aux années 1970. Il n'en demeure pas moins que la chronologie conserve un certain rôle, et que Tremblay termine son long tour d'horizon par l'analyse du *Milieu du jour*, un autre roman dont les aspects autobiographiques ont été soulignés. Il n'est pas anodin que ce roman, associé à l'image de l'écrivain « névrosé », soit jugé caractéristique d'un repli sur soi contemporain, et que *Le petit aigle à tête blanche*⁵⁵ de Robert Lalonde ou *Le cœur éclaté*⁵⁶ de Michel Tremblay, également parus dans la décennie 1990 mais tous deux associés à la figure du « porte-parole », ne soient pas convoqués à la toute fin de la démarche de Tremblay, qui semble suggérer que *Le milieu du jour* serait plus caractéristique d'une certaine littérature québécoise des années 1980-1990.

Dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, le personnage d'écrivain ou d'intellectuel est lui aussi névrosé; mais cette névrose ne conduit pas au repli sur soi ou sur la sphère de l'intime, puisqu'une quête de moyens concrets visant l'action sur le monde, la transformation du sort des personnages est manifeste. Quant aux écrivains *vamp*, s'ils n'hésitent pas à opter pour la colère, leur morosité semble triompher; qui plus est, leurs décisions les conduisent souvent vers l'échec, ou vers une plus grande précarité encore. L'entreprise de Mavrikakis paraît fort éloignée du roman intimiste, ou alors de ces écrits de la nouvelle génération *vamp*; il semble même que l'*ethos* discursif de la narratrice de *Deuils cannibales et mélancoliques* puisse être placé dans un certain rapport oppositionnel vis-à-vis des propositions de nombreux romanciers québécois de la décennie 1990.

⁵⁴ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH ltée, coll. « Cahiers du Québec. Littérature », 2004.

⁵⁵ Robert Lalonde, *Le petit aigle à tête blanche*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

⁵⁶ Michel Tremblay, *Le cœur éclaté*, Montréal, Leméac, 1993.

Mais il convient de rappeler que la narratrice de *Deuils cannibales et mélancoliques* est aussi une intellectuelle, une universitaire; or, dans la décennie 1990, de nombreuses figures d'intellectuels québécois se situent en retrait, effectuant peu d'interventions publiques, menant leurs recherches dans l'isolement – il y a bien sûr certaines actions, autour du second référendum notamment. Mais, dans leur récent ouvrage *Les intellectuel.les au Québec. Une brève histoire*⁵⁷, Yvan Lamonde, Marie-Andrée Bergeron, Michel Lacroix et Jonathan Livernois soutiennent que le silence des intellectuels se maintient bel et bien dans les années 1990; ils ne dégagent pas de figure d'« intellectuel critique⁵⁸ » ou engagé dans les années 1980 et 1990 :

L'échec référendaire et le retour à une « petite noirceur » (Jean Larose) amènent l'intellectuel québécois à s'interroger, encore et toujours, sur le destin québécois, sur son rapport aux États-Unis (voir les essais de Jacques Godbout), sur la suite des opérations. Des universitaires comme Jean-Marc Pottle observent tout de même son recul, son absence en cette période où le néolibéralisme tend à s'imposer un peu partout en Occident. Les figures contestataires sont-elles bel et bien absentes, laissant plus de place à l'intellectuel esthète, tenant d'une certaine « droite culturelle », pour reprendre les thèses de Jacques Pelletier (1994), taçant les figures de F. Ricard, J. Larose, Denise Bombardier et J. Godbout? Chose certaine, a posteriori, un intellectuel engagé comme Gabriel Nadeau-Dubois se reconnaîtra dans les figures de Michel Chartrand, F. Dumont et P. Vadeboncoeur et constatera un hiatus pour la période 1980-1990⁵⁹.

Par ailleurs, les auteurs voient précisément en Nadeau-Dubois l'incarnation d'une véritable figure d'intellectuel engagé, « après des décennies de mer (relativement) calme⁶⁰ ». Alors qu'il y aurait, dans les décennies 1980 et 1990, une relative absence de figures intellectuelles critiques, travaillant dans la perspective du « bien commun », Lamonde, Bergeron, Lacroix et Livernois suggèrent que les années 2000-2010 voient le retour de la figure de l'intellectuel engagé, avec le déploiement d'enjeux sociaux nouveaux – environnementaux, par exemple. Outre le choix de Nadeau-Dubois de se tourner vers des intellectuels des années 1960, les auteurs de l'essai notent un retour

⁵⁷ Yvan Lamonde, Marie-Andrée Bergeron, Michel Lacroix et Jonathan Livernois (dir.), *Les intellectuel.les au Québec. Une brève histoire*, Montréal, Del Busso Éditeur, 2015.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 146-147.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 133.

récent aux idées d'Hubert Aquin, notamment à la revue *Liberté* où un idéal d'engagement consistant à « "comprendre dangereusement"⁶¹ » serait manifeste.

Y a-t-il lieu de faire grand cas du fait que Mavrikakis trouve chez Bernhard une posture d'écrivain cinglant plutôt qu'au sein de la tradition québécoise? C'est qu'il faudrait remonter bien loin pour trouver des modèles. Or, remonter aux intellectuels ou aux écrivains des années 1960 serait une démarche peu pertinente pour traiter des enjeux qui intéressent Mavrikakis, car un champ littéraire et une institution foncièrement indépendants se mettent à peine en place dans le Québec d'alors et doivent être soutenus sans ambages. Mavrikakis, de son côté, s'intéresse au caractère trop structuré de l'institution, aux milieux intellectuel et artistique en tant qu'ils sont établis et disposent d'assises claires quoique parfois questionnables ou douteuses. La démarche de Mavrikakis est clairement ancrée dans une contemporanéité; lorsque sa narratrice décrit la fadeur de la critique littéraire, voire de certains écrivains, ou alors la complaisance et le manque de culture d'une certaine élite intellectuelle québécoise, c'est à l'univers qui lui est immédiatement contemporain qu'elle s'attaque. C'est pourquoi il paraît légitime d'interpréter la posture auctoriale mise en place par Mavrikakis à partir de l'image du fauteuil à oreilles telle une réponse à la production littéraire québécoise ou aux postures des intellectuels dans l'espace public les plus caractéristiques au moment où Mavrikakis publie *Deuils cannibales et mélancoliques* – ou alors caractéristiques dans la décennie ayant précédé cet ouvrage paru en 2000. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que les questionnements qui touchent le milieu intellectuel ou culturel ne sont pas constamment à l'avant-plan dans le roman; la narratrice se penche bien davantage sur son rapport à la mort, avec au premier chef la mort de divers personnages nommés Hervé, dont plusieurs étaient des amis proches atteints du sida⁶². En revanche, l'idéal d'agression, l'adoption d'un ton qui laisse une

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Il s'agit d'un renvoi à Hervé Guibert, une autre référence très importante pour Mavrikakis. Rappelons que Guibert dialogue lui aussi avec Bernhard. Le roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* constitue, de ce point de vue, un autre cas d'affiliation, qui se réclame explicitement de Bernhard tout en le

large place aux anathèmes, sont récurrents au fil du roman et peuvent également être associés à Thomas Bernhard, d'où l'idée d'un aspect structurant de la focalisation. D'ailleurs, Mavrikakis suggère de manière fort explicite que « Le récit empoisonné est un genre qu'il nous faut réinventer. » (*DCM*, 151)

L'on a postulé que l'emprunt par Mavrikakis et Desautels de motifs ou d'images clés aux auteurs autrichiens favorisait non seulement l'élaboration d'un *ethos* discursif, mais pouvait aussi être l'indice d'une prise de position vis-à-vis d'un certain fonds de postures auctoriales québécoises. Dans le roman de Mavrikakis, la posture de l'intellectuel ou de l'écrivain désengagé, replié sur soi, attaché à sa gloire personnelle et peu soucieux de transmettre quelque chose qui serait de l'ordre d'un véritable savoir sur des sujets précis, est mimée de manière caricaturale pour établir la moquerie; une certaine manière d'être est présentée dans le but d'exhiber sa stérilité, son aspect oiseux. C'est pourquoi le choix de Mavrikakis de développer une posture de femme de lettres foncièrement provocatrice, voire belliqueuse, peut aussi être conçu telle une réplique à une certaine production intellectuelle ou littéraire du Québec contemporain, ou alors telle une manière de détrôner les postures qu'on trouve dans cette production, de se substituer à celles-ci. Les détours par les hypothèses d'Allard, de Dorion, de Tremblay, ou de Lamonde, Bergeron, Lacroix et Livernois m'offrent uniquement des pistes; mais leurs hypothèses figurent parmi les communément établies dès lors qu'il s'agit de décrire la production des années 1990 ou 1980.

pastichant. Voir : Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990. Cela dit, l'appropriation de l'œuvre de Bernhard par Mavrikakis tant dans *Deuils cannibales et mélancoliques* que dans *Ça va aller* doit être considérée comme autonome et indépendante de celle de Guibert.

Ce désir toujours. Un abécédaire de Denise Desautels et la « femme gauchère »

Adoptant la formule de l'abécédaire, le texte de Desautels est de facture autobiographique; il y est longuement question des deuils qu'a connus l'auteure, cette dernière s'intéressant au premier chef au décès de sa mère bien qu'elle retrace aussi d'autres décès l'ayant marquée⁶³. L'œuvre, qualifiée par Barbara Havercroft de « texte narratif en fragments⁶⁴ », évoque la difficulté, mais aussi le désir qu'éprouve la locutrice de plonger dans le présent, elle qui est à deux reprises au moins décrite comme une femme trop longtemps restée « indisponible au réel⁶⁵ ». C'est que la locutrice s'affaire à panser ses blessures et sa rage, à se détacher du poids de son enfance malheureuse en se réfugiant dans la lecture ou dans l'écriture. Le personnage de la mère est omniprésent; cette mère qui lui a laissé si peu de liberté, qui aurait fait de l'auteure « sa chose » (*DTA*, 37). Le geste d'écriture est présenté comme une nécessité; et l'abécédaire s'attarde tant à certaines lectures déterminantes pour l'auteure (Chamberland, De Bellefeuille, Duras, etc.) qu'à diverses collaborations de l'écrivaine avec des artistes visuels. Un passage de l'entrée qui porte le titre « Réconciliation » résume bien, à mon sens, le propos de l'abécédaire :

Toujours j'oscille entre l'ailleurs et l'ici, la mémoire et le présent, la pensée et l'émotion; toujours j'éprouve un désir de réconciliation entre des mondes manifestement inconciliables et j'écris, à proximité des voix abondantes – aux accents par moments contradictoires – que je porte en moi, qui me viennent des livres, de leurs pages aux coins racornis, noircis par mes relectures (*DTA*, 94).

⁶³ Barbara Havercroft considère que l'œuvre de Desautels, tous genres confondus, constitue l'un des exemples les plus intéressants d'une « écriture du deuil » en contexte québécois. Voir Barbara Havercroft, « Les traces vivantes de la perte. La poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler », *Voix et Images*, vol. XXXVI, n° 1 (automne 2010), p. 79. Avant Havercroft, Paul Chanel Malenfant s'est penché sur l'œuvre de Desautels en prenant pour sujet le rapport au deuil; dans un article également paru dans *Voix et Images*, il « reconnaît [...] et désigne [...] cette œuvre comme un vaste "tombeau" poétique ». Voir « Écrire comme mourir. Tombeau des mots », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (hiver 2001), p. 247.

⁶⁴ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p.80.

⁶⁵ Denise Desautels, *Ce désir toujours. Un abécédaire*, *op. cit.*, p. 21 et p. 23. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle *DTA* immédiatement suivi du numéro de la page.

Est manifeste, dans l'abécédaire, le défi que représente pour la locutrice le fait de trouver une sérénité dans l'ici-maintenant; néanmoins, raconter les histoires enfouies, livrer ses renoncements, ses défaites et ses déceptions, tout cela paraît tendu vers un espoir de changement, comme si le fait d'*entrer* dans ses souvenirs sombres par la voie artistique était susceptible de permettre une renaissance, une métamorphose heureuse. Dans ce texte qui s'apparente par moments à de la « poésie en prose⁶⁶ » et qui comporte son lot de « longues phrases incantatoires⁶⁷ », c'est à l'entrée intitulée « Père » (*DTA*, 84-88) qu'on trouve la référence à l'image de la « femme gauchère » à partir de laquelle Desautels élabore, selon mon hypothèse, sa posture d'auteure.

Mais rappelons d'abord de quoi il s'agit dans le roman de Handke. Marianne, la « femme gauchère », demande à son mari Bruno de quitter le domicile familial, de la laisser seule avec son fils. Ce roman de Handke est un récit de la réinvention du quotidien, d'un quotidien de femme indépendante, qui a une occupation professionnelle – mais il s'agit moins ici d'acquérir une indépendance financière qu'une indépendance intellectuelle. Car le texte, avant que Marianne ne demande soudainement à son mari de partir, s'ouvre justement sur le retour de voyage de Bruno, qui souhaite dès son arrivée au pays être responsable de chaque décision pour le couple. Si Marianne souhaite vivre seule, c'est notamment pour éviter qu'on discrédite ses aptitudes décisionnelles, sa capacité de penser⁶⁸; dans cette existence solitaire, elle se consacrera également à la traduction, aura une réelle activité professionnelle. Dans *La femme gauchère*, la solitude est un thème important; chacun essaie de mettre Marianne en garde contre les dangers que comporte une existence caractérisée par l'isolement. En effet, Marianne demeurera le plus souvent en la seule compagnie de son fils, ne

⁶⁶ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p. 81.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Dans l'une des séquences où Bruno tente véritablement de faire changer d'avis son épouse (concernant la demande de séparation), il se lance dans une diatribe, invoquant l'échec continu des femmes dans leurs entreprises de toutes sortes; les femmes formeraient selon lui une « humanité bornée », « couine[nt] à force d'insignifiance », etc. Peter Handke, *La femme gauchère*, *op. cit.*, p. 68. Les renvois à cette œuvre seront désormais intégrés dans le corps du texte, à l'aide du sigle *FG* immédiatement suivi du numéro de la page.

recevant que fort occasionnellement des visites, celles de son éditeur et de son père notamment. L'indépendance dont il est question dans ce texte, c'est peut-être au premier chef, comme je l'ai mentionné, l'indépendance d'esprit : Marianne parvient à s'affranchir du regard que jette son entourage sur une femme qui choisit de mener une activité de traductrice et d'élever son enfant seule. Il ne s'agit donc plus uniquement pour la protagoniste de ne pas dépendre d'un homme, mais il est question de faire fi d'un certain jugement social.

Texte publié en version originale allemande en 1976, *La femme gauchère* est, à certains égards, un roman féministe; les passages des romans que Marianne traduit sont parfois associés par le personnage à sa propre existence et leur contenu est indéniablement lié à des problématiques caractéristiques de l'écriture des femmes. Mais pourquoi le roman porte-t-il précisément un tel titre? Dans le texte, jamais Marianne n'est présentée comme gauchère. L'on pourrait a priori penser que le titre tire son origine du fait que Marianne ne cesse d'écouter, le temps d'une nuit, la chanson *The Lefthanded Woman* (FG, 90), une chanson blues américaine de Jimmy Reed d'abord mise en ondes aux États-Unis en 1964. Dans la version originale allemande, Handke inclut le titre anglophone de la chanson, mais rapporte les paroles de celle-ci en allemand; du moins, c'est ce que l'on est d'abord tenté de croire. Or, Russell E. Brown s'est précisément penché sur le rapport qu'entretient *Die linkshändige Frau* avec la chanson de Reed⁶⁹; Brown a bien montré que, contrairement à ce que l'on pourrait d'emblée supposer, les paroles allemandes qu'intègre Handke n'ont rien à voir avec le texte de la chanson de Reed⁷⁰.

⁶⁹ Russell E. Brown, « The Left-Handed Women of Peter Handke and Jimmy Reed », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. XXXVI, n°3 (automne 1990), p. 395-401.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 397. Il faut aussi souligner que la traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, la seule existante – donc vraisemblablement lue par Denise Desautels –, maintient le titre anglophone de la chanson, et traduit en français les paroles imaginées par Handke avec une très grande fidélité au texte allemand.

Mais que décrit au juste la chanson introduite par l'écrivain autrichien? Elle nous présente d'abord un homme qui aperçoit le plus souvent la femme qu'il aime en public, puis, plus rarement, seule : dans les trois premiers vers des trois premières strophes, cette femme toujours observée par l'homme se trouve dans une foule ou en compagnie d'autres individus; dans le dernier vers de chacune des trois premières strophes, le locuteur masculin affirme à chaque fois la voir seule, établissant ainsi une sorte de rengaine. Dans ce que l'on pourrait considérer comme la seconde partie de la chanson écrite par Handke, on apprend que la femme désirée s'est rendue chez le locuteur masculin, puisque ce dernier découvre des traces manifestes de sa visite; c'est que, par la disposition de certains objets dans la maison, le locuteur s'aperçoit que lesdits objets ont été manipulés par une gauchère. Brown estime que le locuteur a eu une relation ou une aventure avec cette femme⁷¹. On dirait en effet que la femme a habité pendant un certain moment chez le locuteur; mais la seconde partie de la chanson présente une femme qui semble bel et bien disparue, les traces laissées par la gauchère créant une impression d'évanescence.

Russell E. Brown ne décèle pas dans la chanson de Handke le portrait de Marianne; or, il me semble tout à fait possible de soutenir le contraire. À la toute fin de *La femme gauchère*, on trouve une séquence très riche : les quelques personnes que Marianne côtoie de temps à autre se rendent toutes le même soir chez elle. Alors que Bruno et son amie Franziska « pens[aient] trouver l'être humain le plus solitaire du monde » (FG, 103), ceux-ci se rendent compte que, par un certain hasard, tous ont spontanément, sans invitation particulière pour ce soir-là, décidé de se rendre chez Marianne; outre Bruno et Franziska, l'acteur amoureux de Marianne, l'éditeur de celle-ci et le chauffeur de l'éditeur, de même que la vendeuse d'une boutique se présentent. Une quinzaine de pages sont consacrées à cette séquence qui précède tout juste le

⁷¹ *Ibid.*, p. 399.

dénouement du récit et qui prend la forme d'une succession d'événements à la manière du Nouveau Roman.

L'acteur déclare notamment son amour à Marianne à quelques reprises au cours de la soirée; mais la protagoniste refuse ses avances, affirmant voir son avenir seule. Il est frappant de constater, lors de la séquence de la « visite », que Marianne demeure foncièrement en retrait malgré la présence de tous les invités : elle est à la fois physiquement présente et terriblement absente, indisponible. Tout le monde s'active autour d'elle, mais « elle regarde par la fenêtre » (FG, 108); le lien avec la chanson introduite par Handke paraît évident, puisque les deux premières strophes décrivent tout particulièrement une tension entre la présence de la femme « en société » et, ultimement, le triomphe chez celle-ci d'une certaine condition solitaire.

Lorsque tous les invités partent enfin, on lit : « Elle était debout devant son miroir et se brossait les cheveux. Elle se regarda dans les yeux et dit : "Tu ne t'es pas trahie. Et plus personne ne t'humiliera jamais." » (FG, 115) Ces phrases sont importantes parce qu'elles dévoilent que Marianne n'a pas cédé, ayant été très transparente; par exemple, à Bruno, elle n'a guère caché qu'elle envisageait l'avenir seule avec effroi, tandis qu'à tous les invités présents elle n'a pas dissimulé qu'elle souhaitait vivre autrement. Cette authenticité de Marianne fait notamment en sorte que Bruno a désormais du respect à son égard; Franziska, quant à elle, aimerait à l'image de Marianne se retrouver seule quelque temps. L'idée d'une réelle fidélité à ses propres désirs et idéaux traverse *La femme gauchère*, certains extraits des textes que Marianne traduit l'introduisant également :

Jusqu'ici tous les hommes m'ont affaibli. Mon mari dit de moi : « Michèle est forte. » En réalité il veut que je sois forte pour ce qui ne l'intéresse pas : les enfants, le ménage, les impôts. Mais il me détruit dans mon travail, tel que je me l'imagine. Il dit : « Ma femme est une rêveuse. » Si rêver veut dire, être ce qu'on est, alors je veux être une rêveuse (FG, 52).

La femme gauchère est aussi le récit de la découverte d'un mode d'expression, d'une prise de parole. Tout de suite après le départ des visiteurs de la réception improvisée, Marianne, souriante et heureuse, se verse un verre de whisky. Dans la nuit, elle se met

à dessiner, alors que l'enfant dort; prise d'un élan incroyable, elle dessine pendant des heures, comme si elle était enfin parvenue à *se manifester*. Pendant un bref moment, elle arrête de dessiner; puis elle reprend de plus belle, sans déposer son crayon. Le choix d'une certaine condition solitaire est ici associé à l'élan créateur. Marianne laissera une trace par l'activité artistique ou par la traduction, favorisées par sa décision de vivre seule – le roman se clôt pratiquement sur la scène du dessin.

Si l'œuvre peut être qualifiée de féministe, c'est au premier chef d'un féminisme « individuel » qu'il s'agit, et non pas d'un féminisme qui aurait une portée d'emblée collective; d'ailleurs, Marianne refuse de se rendre aux soirées de féministes organisées par son amie Franziska. À Marianne, l'on associera d'abord l'image d'une femme qui tape à la machine, traduisant des livres avec beaucoup de détermination, ou alors qui ne peut s'empêcher de dessiner avec une très grande ardeur. C'est par de tels gestes, semble nous dire Handke, que le personnage est le plus susceptible d'être fidèle à quelque chose qui est de l'ordre du rêve ou de ses aspirations profondes. Bien sûr, l'on pourrait ajouter que Marianne est sans doute qualifiée de gauchère parce que ses choix de vie sont hors norme, différents, enfin au moment où Handke rédige le roman.

C'est cette image d'une femme créatrice, authentique et indépendante, dont la lutte passe par les mots ou le geste artistique, que réinvestit Denise Desautels lorsqu'elle se présente en tant que « femme gauchère ». L'image figure d'abord dans une entrée de l'abécédaire directement adressée par Desautels à son père :

si on se croisait par hasard sur la rue, dans n'importe quelle ville, à n'importe quel moment, on ne se reconnaîtrait pas; si on se rencontrait chez des amis – situation impossible, vous en conviendrez –, il faudrait qu'on soit présentés, qu'on fasse connaissance, comme on dit, ce serait long et ardu, et forcément inutile; car tout nous sépare; car, né au début d'un autre siècle, vous avez habité une autre terre, exploré une autre géographie, avec des moyens aujourd'hui désuets; car vous êtes mort avant votre propre père, vos frères et vos sœurs, avant qu'éclatent le monde, et la carte du monde, et ces valeurs d'un temps révolu, qui ont dû être les vôtres – elles étaient celles de votre femme, ma mère, en tout cas, celles de votre entourage, de vos propres parents, du Québec d'avant la Révolution tranquille, et je les ai moi-même expérimentées, on a cherché à me les imposer, on a même réussi pendant un certain temps, or, elles ne sont plus les miennes depuis belle lurette; car le monde a changé; car vous êtes disparu avant la mort en direct, la montée des extrémismes, l'Intifada, le sida,

la création de l'État d'Israël, le mur de Berlin, son érection, sa chute, le Vietnam, l'avènement de la télévision, avant Hiroshima, mon amour, Le tombeau des Rois, L'ère du soupçon, bien avant que mon cri monte et que l'écriture de la blessure pousse, irréprouvable, entre mes doigts de femme gauchère (DTA, 85-86).

Cette entrée de l'abécédaire évoque le premier deuil qu'a expérimenté Desautels, puisque son père est disparu alors que l'auteure n'avait que cinq ans. On notera l'importance que revêtent les « valeurs » dans l'extrait; la locutrice se place dans une réelle relation d'opposition avec son père sur le plan des valeurs, ce que traduit l'utilisation de la paire de pronoms possessifs contrastés « les vôtres » et « les miennes ». Mais ce qui retient l'attention dans le cadre de ma problématique, c'est d'abord cette « écriture de la blessure » incontrôlable, intarissable : à lire l'extrait, on a l'impression que le geste d'écriture pourrait émaner, chez Desautels, d'un vœu de se distancier précisément de ces « valeurs d'un temps révolu » auxquelles on a tenté de l'assujettir; en tout cas, l'écriture ne saurait ici être dissociée d'une certaine forme de protestation ou de révolte. De plus, à l'instar du roman de Handke, cette entrée de l'abécédaire raconte la difficulté de trouver dans la vie de couple ou au sein de la famille la liberté nécessaire à l'épanouissement individuel.

Dans un texte paru en 1981, Hans-Jürgen Lüsebrink s'est penché sur les stratégies de présentation de soi de l'abbé Guillaume-Thomas Raynal dans l'*Histoire des deux Indes*⁷², dans le but notamment de qualifier la position de celui-ci dans le champ intellectuel de son époque. Lüsebrink identifie cinq catégories énonciatives ou registres à partir desquels Raynal établit une telle présentation de soi en tant qu'« intellectuel militant⁷³ » à l'époque des Lumières : le « dialogue fictif », l'« appel au peuple », l'« appel au pouvoir », la « demande incitative » et la « marque du narrateur »⁷⁴. De ces catégories, l'on pourrait surtout retenir le « dialogue fictif » pour commenter le texte de Desautels : dans son appel à son père, l'écrivaine québécoise

⁷² Hans-Jürgen Lüsebrink, « Stratégies d'intervention, identité sociale et présentation de soi d'un "défenseur de l'humanité" : la carrière de l'abbé Raynal (1713-1796) », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, n°5 (1981), p. 28-64.

⁷³ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

adopte en effet un « style oratoire, impliquant la fiction d'une tribune où l'orateur s'adresse à ses interlocuteurs⁷⁵ ». Il n'y a pas de véritable « appel au pouvoir » chez Desautels, ou alors ce dernier reste assez flou, puisqu'il est seulement question des valeurs qui auraient été inculquées à la locutrice sans que celle-ci l'ait forcément souhaité : « *on a cherché à me les imposer, on a même réussi pendant un certain temps* »; le « on » se réfère ici à une instance innommée, et non pas à un pouvoir défini que l'on chercherait avant tout à désarçonner. Par ailleurs, on ne note la présence ni d'une vraie « demande incitative », qualifiée par Lüsebrink d'« appel [...] au moyen du pronom pluriel "nous" à l'action collective⁷⁶ » ni d'un quelconque « appel au peuple ». Desautels préfère l'ancrage dans les indices référentiels : j'en veux d'abord pour preuve l'utilisation à trois reprises du terme « monde » – « *le monde* », « *la carte du monde* », « *le monde a changé* » –, mais également toutes ces allusions aux événements historiques et à des œuvres littéraires ou cinématographique. La posture de la locutrice va surtout dans le sens d'une présence au monde qui l'entoure, me semble-t-il; sa « marque » est aussi celle d'une auteure qui se situe face à des produits ou à des objets culturels importants, ayant fait date ou bouleversé certaines conventions génériques. La comparaison avec la posture adoptée par Raynal, telle que décrite par Lüsebrink, illustre bien que Desautels, tout en privilégiant une posture auctoriale qui s'apparente à celle de l'homme de lettres engagé, n'épouse pas le militantisme à outrance, absolument ancré dans l'action sociale – le lien avec le texte de Handke apparaît d'autant plus justifié.

Dans l'extrait suivant, figurant toujours dans l'entrée intitulée « Père », Desautels évoque le lien qui unissait ses deux parents tel qu'on le lui a souvent présenté :

car elle vous aimait, vous l'aimiez, c'est fou comme vous vous aimiez, comme votre amour a toujours fait consensus – en fait, cinquante-trois ans d'unanimité – autour de moi, c'est du reste l'une des rares choses que je sache de vous deux; je vous concède qu'elle est de taille, pourtant c'est plus fort que moi, je me méfie de ce qui est répété à l'unisson; il m'arrive de me demander – et quand ça vient, ça frappe fort, ça ébranle l'édifice familial au complet, ma

⁷⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

naissance comprise – si derrière cette chose inusitée ne se camoufle pas une autre vérité, disons plus humaine, plus polysémique; je n'ai jamais bien su quel sens votre femme, ma mère, donnait au mot amour, or, prononcé de cette manière, la bouche mi-close, avec, dans le ton, cette intransigeance, cette raide volonté d'éternité, il donnait froid dans le dos, envie de fuir; elle disait : « c'est pour la vie », et on avait l'impression qu'elle vous mordait, que quoi qu'il advienne elle ne vous lâcherait pas : l'éternité était de son côté, et toute votre existence – terrestre ou céleste, peu importe –, entre ses mains; elle vous tiendrait en laisse jusqu'au bout; mais je m'égare (DTA, 87-88)

Le poids étouffant de la figure maternelle, on l'a dit, est souvent représenté chez Desautels. Réflexion sur l'amour, sur la vie à deux, l'entrée « Père » prend également en considération le propre rapport de Desautels avec la maternité, puisque la locutrice évoque les choix de son fils : « *votre petit-fils aura bientôt trente-quatre ans, l'âge que vous aviez à ma naissance, et il n'a ni enfant ni femme; quand le mot liberté se tient entre ses lèvres, à la manière d'une sentinelle, je sais que c'est mieux ainsi »* (DTA, 88). Ces lignes sont précisément les dernières de l'entrée; leur seule position dans le texte montre assez l'importance accordée à la notion de liberté individuelle dans cette entrée de l'abécédaire.

À la lumière de ces considérations, comment interpréter cette auto-figuration de Desautels comme auteure aux « doigts de femme gauchère » que l'on trouve dans *Ce désir toujours. Un abécédaire?* Le geste de création, on l'a vu, surgit sous la forme d'un élan irrépressible, tant chez Desautels que chez Handke : chez les deux auteurs, le geste artistique s'inscrit directement à contre-courant de valeurs considérées comme dépassées; chez Handke, il s'agit de valeurs patriarcales, tandis que chez Desautels, il s'agit des valeurs obscurantistes ou conservatrices du Québec des années 1940 et 1950 (lesquelles peuvent aussi être patriarcales). La « femme gauchère » de Handke se distingue par son vœu d'une réelle indépendance d'esprit féminine; la « femme gauchère » de Desautels se caractérise principalement par son désir de lever le voile sur ce qui est susceptible de brimer la liberté personnelle et intellectuelle de chacun.

L'écriture se fait engagement, pour le personnage de Desautels comme pour celui de Handke : « *mon cri monte »*, affirme la locutrice de Desautels dans le premier long extrait tiré de l'abécédaire. Mais l'on ne saurait oublier que la figure de la femme

gauchère que nous présente Handke est, précisément, figure de *femme*, femme qui dessine et traduit, dont la liberté acquise et revendiquée se manifeste dans ou par ces gestes artistiques, plutôt que par un féminisme ou un combat qui aurait une portée *immédiatement* communautaire ou publique.

Si cette image de la « femme gauchère » peut être liée à une posture d'auteur, c'est aussi parce qu'on la trouve déjà, quoique sous une forme légèrement différente, dans un texte publié par Desautels en 1989 dans la revue *ETC*⁷⁷, au sein d'un dossier thématique qui aborde l'« effritement des valeurs », une expression dont il importe toutefois de préciser les implications. Dans le cadre du dossier, la revue avait invité une série d'intellectuels et d'artistes à offrir un témoignage personnel à partir de cette thématique : ainsi, le dossier réunit les contributions de philosophes francophones comme Daniel Charles, Mikel Dufrenne, ou le Québécois François Latraverse, mais aussi celles d'une chercheuse comme Johanne Lamoureux ou alors du chercheur/artiste Marc Le Bot. Si son titre pourrait évoquer un moralisme strict, le dossier ne va pourtant pas dans ce sens; c'est qu'il ne s'agit pas de sacrifier toutes les valeurs à quelque chose comme une valeur morale jugée particulièrement nécessaire au sein d'une certaine postmodernité. Plutôt, les réflexions de penseurs et d'artistes jugés « actuels » lors de la publication du dossier sont récoltées; les contributeurs ont vraisemblablement été invités à réfléchir sur leurs propres valeurs dans une perspective large et inclusive. Jean-Pierre Gilbert, qui signe l'éditorial du dossier, évoque « des valeurs hybrides ou inventées, des valeurs méconnaissables⁷⁸ », jusqu'au « nihilisme⁷⁹ ». Il écrit également :

L'ère qui fleure notre « postmodernité » exprime un décentrement des valeurs là où nous voulions réajuster le tir et aborder des faits individuels en regard des généralités pourtant libres de parole, mais le plus souvent domestiquées et classées au registre d'une marche à suivre. À la cote des bourses où l'art se transige comme l'or des valeurs du temps, nous développons l'instinct de rechercher ce qui nous ressemble – ces « idéaux » auxquels nous voudrions appartenir un moment. Les signaux agglutinés dans les œuvres contemporaines

⁷⁷ Denise Desautels, « Roman (à propos de la question) », *loc. cit.*, p. 34-35.

⁷⁸ Jean-Pierre Gilbert, « L'effritement des valeurs? », *ETC*, n°7 (printemps 1989), p. 13.

⁷⁹ *Ibid.*

sont autant de pistes qui nous fournissent à présent une définition de ce que nous sommes/devenus⁸⁰.

C'est dans un tel contexte que Desautels entreprend de se demander comment retarder la question « Que peut-on contre la mort⁸¹? »; une telle question l'incite à prendre la plume ou lui donne l'énergie nécessaire pour écrire, avance-t-elle. Desautels parle parfois d'elle-même à la troisième personne du singulier :

Elle emmagasine des valeurs instables qui la forcent à s'installer en marge, à la frontière, là où l'étrangeté commence. L'utopie ou l'illusion, peu importe. Elle écrit : « Je crois aux mots, aux images, aux rythmes *désirants* – bien qu'apparemment désordonnées et désespérés –, parce qu'ils sont *irrésistibles*, parce qu'ils contaminent les désirs qui les précèdent et les événements qui les suivent. Ils ne consolent pas, mais ils déroutent. Et la déroute, seule, l'intéresse. Les sables mouvants. Ce qui s'ouvre inévitablement.

La question, la question seule, propage l'intention et le mouvement⁸².

Celle qui écrit de la main gauche parle d'archéologie. Il y a des descentes vertigineuses qui l'entraînent si loin qu'elle se demande chaque fois si elle en reviendra. À chaque remontée, elle se regarde dans un miroir pour voir si le monde est en train de changer. Elle ne vit, ni ne parle, ni n'aime, ni n'espère, comme sa mère. Elle plonge dans les faits de culture pour se/les métamorphoser. Et il arrive qu'elle se demande – une pointe d'ironie sur le bout de la langue – si elle mourra différemment. Si le monde a une chance de... Après chaque remontée, elle cherche les *bons* mots qui ne la convainquent pas toujours.

Les mots féminins sont rares, elle le sait. Ils sèment le doute. Ils relèvent de la question. Et de l'obstination. Et de la différence. Et de la marge. À gauche toujours, parce que soulevés et déviés par le désir.

Comme d'autres, elle cherche à les faire advenir. C'est cela, uniquement cela. *Faire advenir*. Ce qui relève du désir et de l'imprévu. Sans illusion, sans distraction et sans innocence⁸³.

Certes, il est question ici de « celle qui écrit de la main gauche », Desautels ne choisissant pas directement, cette fois, l'expression « femme gauchère »; et, bien sûr, l'auteure est dans les faits gauchère. Mais l'association opérée entre la position gauchère ou la gauche et une certaine réflexion féministe justifie, me semble-t-il, de déceler une réelle posture auctoriale qui se réfère encore une fois à l'image de la « femme gauchère » d'après le roman de Handke. Si l'on avait à qualifier l'emprunt ou la référence en fonction d'une typologie des liens intertextuels, sans doute devrait-on

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Denise Desautels, « Roman (à propos de la question) », *loc. cit.*, p. 34.

⁸² *Ibid.*, p. 34-35.

⁸³ *Ibid.*, p. 35.

parler d'une forme d'allusion. Les valeurs que Desautels revendique dans ce texte, ce sont indéniablement l'écriture, les mots, la culture, l'art; donner un sens à son existence consisterait donc à plonger tant dans la « vie » que dans la « pensée » et la « culture »⁸⁴. Dans le premier extrait, n'affirme-t-elle pas explicitement « croire aux mots, aux images, aux rythmes »? Le second extrait introduit plus directement un propos féministe, l'énonciatrice se distinguant d'abord de la génération de sa mère, sans doute grâce à l'accès privilégié à la culture et à la connaissance dont elle a joui. Puis, dans les deux derniers paragraphes du deuxième extrait, Desautels semble reconnaître que sa mission principale consiste simplement à écrire – « faire advenir. C'est cela, uniquement cela. » Cependant, son texte paru en 1989 investit, de manière un peu plus explicite que l'abécédaire publié en 2005, l'idée d'une parole féminine engagée, comme témoigne le passage qui, tout en soulignant la « rareté » ou la « marginalité » de cette parole, l'associe à un combat acharné et persévérant (« obstination »). Néanmoins, dans d'autres extraits du texte, Desautels reconnaît que le rapport à un certain engagement de femme – et, de manière plus large, aux « valeurs » – se situe désormais dans une sphère plus individuelle qu'a priori publique : « Le bout du monde ou le bout de soi, là où tout se foment en secret. Si les valeurs s'effritent ou se métamorphosent, c'est dans cet espace intime, clos⁸⁵. »

Au Québec, la production des femmes ne se caractérise bien sûr plus, au moment où Desautels signe ce texte, par l'audace effrontée des années 1970. L'on pourrait avancer que Desautels, tout en étant indéniablement l'une de celles pour qui l'espace intime demeure prédominant, tente de rappeler subrepticement que tout n'est pas gagné, qu'il importe tout de même que les auteures abordent dans leurs productions des problématiques touchant à une certaine condition féminine. Dans le témoignage de Desautels, la « femme gauchère » évoquerait donc une posture d'auteure dont la production réintroduirait de manière critique un questionnement lié aux

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

problématiques féminines; il s'agirait d'une auteure qui par sa posture « sème [...] le doute », tout en étant consciente que sa mission première est d'écrire et de faire naître une réflexion, et non pas de partir en guerre de manière absolument subversive.

Comment, par ailleurs, interpréter le fait que la « femme gauchère » surgisse dans un abécédaire paru en 2005? Il importe d'abord de replacer le texte de Desautels dans son temps, à partir notamment du travail de Nicole Brossard et de Lisette Girouard sur la poésie féminine québécoise du nouveau millénaire. Dans un ouvrage paru en 2003, celles-ci écrivent :

[...] il nous est apparu que la production des douze dernières années a fait place à une clôture des singularités sur elles-mêmes⁸⁶.

En ce qui concerne l'intertextualité, elle est plus ou moins à son point mort. Quant aux transgressions rebelles, disons qu'elles se font rares et que celles qui ont cours ne sont pas spécifiquement liées à la réalité des femmes. En somme, la poésie des femmes des dix dernières années a été peu inclinée au partage et à l'aventure collective.

Ce qui cependant ne s'est pas perdu, c'est la voix. Car les voix de femmes, nous continuons encore de les entendre : ce sont des voix sobres, intimes, près de la nature, tournées vers l'enfance, habitées par la déception amoureuse, la solitude célibataire (somme toute assez pudique) ainsi que par les deuils qui occupent de plus en plus une part importante de la réalité poétique québécoise⁸⁷.

Certes, Desautels est de ces écrivaines des années 2000 pour qui l'amour, la mort ou d'autres thématiques intimistes constituent des objets de réflexion privilégiés; mais on ne saurait avancer, à la lumière notamment des extraits tirés de l'abécédaire, que l'auteure aborde ces thèmes en optant pour un ton ou une « voix sobre ». En effet, Desautels choisit plutôt l'intempérance; ses interminables phrases, qui poussent presque l'usage du tiret et des points-virgules jusqu'à l'abus, contribuent à la vivacité de sa pensée, plutôt que de favoriser des accumulations lourdes et monotones. Si donc Desautels aborde les mêmes thématiques que ses contemporaines, elle le fait sur un tout autre mode. J'ai déjà associé le surgissement de l'image de la « femme gauchère » dans l'entrée « Père » à la posture de Desautels, qui entend valoriser l'affranchissement

⁸⁶ Nicole Brossard et Lisette Girouard, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2003 [1991], p. 38-39.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 39.

de diverses formes d'autorité. Mais toute posture peut par ailleurs, selon Jérôme Meizoz, se révéler également « une façon de *donner le ton*⁸⁸ »; il me semble que la posture élaborée par Desautels à partir de l'image de la « femme gauchère », posture d'émancipation ou posture individualiste, prend sens lorsqu'on examine le ton emporté que la locutrice fait sien dans l'entrée « Père » et au fil de l'abécédaire. La référence à Handke pourrait permettre à Desautels de cautionner, d'une certaine manière, son choix de rompre avec le ton réservé ou retenu qui est généralement celui de l'écriture de l'intime : « *bien avant que mon cri monte et que l'écriture de la blessure pousse, irrépressible, entre mes doigts de femme gauchère* ». Dans ce passage clé, la référence intertextuelle à Handke apparaît comme tout à fait significative, puisqu'elle est directement associée à la venue à l'écriture. On est loin, ici, du portrait dressé par Brossard et Girouard d'une intertextualité insignifiante ou éteinte de la poésie féminine québécoise de l'extrême contemporain⁸⁹.

La focalisation et la non-reconnaissance de l'affiliation

Chez Mavrikakis et Desautels, la récupération des images du « fauteuil à oreilles » et de la « femme gauchère » s'inscrit, dans une certaine mesure à tout le moins, au sein

⁸⁸ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 32.

⁸⁹ Notons que l'image de la « femme gauchère » surgit également dans *L'écran*, un autre recueil de Desautels publié en 1983. Dans *L'écran*, on ne peut concéder au « je » qui s'exprime une posture auctoriale, puisqu'il reste difficile de déterminer si le texte a une réelle teneur autobiographique ou autofictionnelle. Néanmoins, le surgissement de l'image ne saurait être passé sous silence, puisque le recueil investit certaines thématiques clés de la littérature des femmes. Par exemple, il fait appel à des figures mythologiques féminines meurtries, comme s'il s'agissait de revisiter l'histoire en dénonçant certains abus masculins. Le motif de la « femme gauchère » surgit dans l'extrait suivant : « traduction d'un passé en marge et qui maintenant investit tous les signes : la mise entre parenthèses de l'écart. le présent comme les prémices de la dérive. (et l'on insistait tant et j'y étais imparfaitement entièrement tout à la fois j'y étais. mal à l'aise. mes pieds englués.) présente. je lève la main et dis : présente. la main de la femme gauchère. et tourne en tous sens affolée. » Denise Desautels, *L'écran, précédé de « Aires du temps »* (avec deux dessins de Francine Simonin), Montréal, Éditions du Noroît, 1983, p. 64. Le livre d'artiste *Écritures/ratures*, fruit d'une collaboration entre Denise Desautels et Francine Simonin, évoque aussi et de manière explicite une écrivaine et sa main de femme gauchère. Denise Desautels et Francine Simonin, *Écritures/ratures*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1986.

d'une démarche réfléchie, délibérée. Or, avec la nouvelle liminaire de *Ce que disait Alice* de Normand de Bellefeuille, l'on a droit à un autre type de reprise, au sein de laquelle l'intention auctoriale reste plus difficile à jauger, de prime abord du moins. Cette nouvelle est précisément intitulée « La maladie des dénombrements », répétant déjà, par son titre même, une expression commentée dans *Le neveu de Wittgenstein (Wittgensteins Neffe)*⁹⁰. Rappelons que ce court roman de Bernhard est consacré à la question de l'amitié, souvent éludée chez l'écrivain autrichien : or, le narrateur y décrit avec un réel souci du détail une « manie obsessionnelle » (NW, 118) ou « maladie dite des dénombrements » (NW, 118-119) que son ami Paul Wittgenstein (neveu du célèbre philosophe) et lui-même partageraient – en plus de leur passion commune pour la musique⁹¹. En 1967, à l'ouest de Vienne, sur la colline du Wilhelminenberg, les deux amis résident à quelque deux cents mètres de distance, le narrateur séjournant au département de pneumo-phtisiologie faisant partie de la *Baumgartnerhöhe* et Paul étant logé dans le Pavillon Ludwig de l'hôpital psychiatrique du *Steinhof*. Paul est atteint d'une maladie mentale « qui n'a jamais été très précisément définie » (NW, 16) ou d'une « prétendue maladie mentale qui a révélé de la manière la plus déprimante l'impuissance des médecins et de toute la science médicale en général » (NW, 16). Comme c'est fréquemment le cas dans l'œuvre de Thomas Bernhard, le narrateur décrit le charlatanisme des médecins qui se « retranch[ent] derrière le latin médical » (NW, 17); selon le narrateur, le psychiatre se révèle même « le plus incompetent des médecins » (NW, 18). À la lecture du roman, on a souvent l'impression de se trouver face aux notes du narrateur qui souhaite se remémorer Paul pour parvenir ainsi à une meilleure saisie

⁹⁰ Thomas Bernhard, *Le neveu de Wittgenstein. Une amitié*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1982]. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle NW immédiatement suivi du numéro de la page. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1987 [1982].

⁹¹ L'on peut établir certains parallèles avec le fameux *Neveu de Rameau*, de Diderot, qui, en plus de privilégier le dialogue, s'attarde aux thèmes de la folie, de la marginalité et de la déchéance, mais aussi du génie et de la musique.

de lui-même, les deux amis étant notamment rapprochés par l'état maladif perpétuel qui les caractérise :

Tout comme Paul, périodiquement, atteignait un niveau maximum de révolte contre lui-même et son entourage, et devait être transporté d'urgence à l'asile d'aliénés, moi aussi j'atteignais périodiquement un niveau maximum de révolte contre moi-même et mon entourage, et j'étais chaque fois transporté d'urgence dans un service de pneumo-*ptisiologie*. Tout comme Paul, périodiquement et à des intervalles de plus en plus rapprochés, comme on pense bien, ne pouvait plus supporter ni lui-même ni le monde, moi, également à des intervalles de plus en plus rapprochés, je ne pouvais plus supporter ni moi-même ni le monde, et tout comme Paul à l'asile d'aliénés, je ne suis *revenu à moi* qu'au service de pneumo-*ptisiologie* [...] (*NW*, 32).

Paul est devenu fou parce qu'un jour il s'est subitement dressé contre tout, et que, forcément, pour cela même, il a fait la culbute, tout comme j'ai fait la culbute un beau jour, parce que, comme lui, je m'étais dressé contre tout [...] (*NW*, 33).

Ce qui toutefois différencie le narrateur de Paul, c'est le fait que le premier arrive dans une certaine mesure à dominer sa folie, alors que Paul en a fait sa raison d'être. C'est dans un autre passage qui relie à nouveau les deux amis sur le plan de la maladie que surgit l'expression qui figure également dans la nouvelle de Normand de Bellefeuille :

Il y a encore une autre manie obsessionnelle, qu'il faut aussi ranger parmi les maladies, et que nous avons en commun : la *maladie* dite des *dénombrements* que Bruckner aussi avait, surtout dans les dernières années de sa vie. Par exemple, pendant des semaines, pendant des mois, quand je vais en ville en tramway, je suis obligé, si je regarde par la vitre, de compter les intervalles entre les fenêtres, ou les fenêtres elles-mêmes, ou les portes, ou les intervalles entre les portes, et plus le tram roule vite, plus il me faut compter vite, et je ne peux pas m'arrêter de compter, jusqu'au bord de la folie, à ce qu'il me semble. [...] Mon ami Paul aussi avait la maladie des *dénombrements*, mais il l'avait à un degré beaucoup plus fort, et elle lui rendait insupportable tout trajet en tram, comme il me le disait souvent. Et il avait cette même habitude qui me menait très souvent au bord de la folie, et qui consiste à ne pas poser le pied sur des pavés ou des dalles au hasard, comme les autres, mais selon un système déterminé avec la plus grande précision, par exemple, en enjamber deux entiers, puis poser le pied sur le troisième seulement, et là encore, pas n'importe comment, en posant le pied plus ou moins sans système au milieu d'une dalle, mais, à un cheveu près, juste à son bord antérieur ou à son bord postérieur, selon le cas. Pour des êtres comme nous deux, rien ne pouvait pour ainsi dire être laissé au hasard ou à la négligence, tout devait avoir quelque chose de tout à fait ingénieusement géométrique, symétrique, mathématique (*NW*, 119).

Les deux amis sont donc atteints d'une forme de trouble obsessionnel-compulsif, caractérisé par un rapport excessif à l'ordre, à la mesure, à la symétrie. Fait intéressant : on remarquera que l'expression clé réinvestie par de Bellefeuille se trouve en italique dans *Le neveu de Wittgenstein*. Or, Sophie Rabau s'est précisément penchée, dans la synthèse qu'elle a consacrée en 2002 au concept d'intertextualité, sur les manières qu'a

le texte de la tradition ou le texte passé d'aligner déjà son futur : « Chaque texte porte en lui "la trace", en tout cas la possibilité de son destin intertextuel et constitue une interprétation préalable de son destin intertextuel⁹². » Pour chaque texte antérieur A, le lecteur devrait donc chercher à identifier les traces ou les marques de sa « future intertextualité⁹³ » :

[...] cette interprétation *sub specie aeternitatis* se donnerait aussi comme tâche de calculer les possibles contenus dans chaque texte, d'annoncer les nouveaux textes dont il est porteur en puissance. Il reste à décrire l'espoir du futur après l'angoisse de l'influence, à reprendre *Palimpsestes* de Genette mais à l'envers, en allant de l'hypotexte à l'hypertexte, bref à réaliser une poétique des possibles intertextuels⁹⁴.

Cet examen des possibles intertextuels devrait être attentif à trois « tendances⁹⁵ », désignées par les notions de « manque⁹⁶ », de « mise en relief⁹⁷ » et de « potentiel⁹⁸ ». La notion de « mise en relief » est particulièrement attrayante pour traiter de la relation entre *Le neveu de Wittgenstein* et la nouvelle de Normand de Bellefeuille : « La mise en relief s'observe quand un texte soit par la répétition, soit par d'autres dispositifs met en avant certains énoncés, comme si déjà il se découpait, se préparait à être cité. La place d'un énoncé peut ainsi s'interpréter comme une *précitation* [...]»⁹⁹. L'italique peut faire figure de dispositif de mise en relief dans l'extrait cité du *Neveu de Wittgenstein*.

L'examen d'une certaine future intertextualité s'inscrit au sein de ce que Sophie Rabau appelle la « critique spatiale¹⁰⁰ ». Dans son ouvrage de synthèse, l'universitaire préconise une telle critique pour indiquer notamment son vœu de « parcour[ir] en tous

⁹² Sophie Rabau, *L'intertextualité. Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie, op. cit.*, p. 40.

⁹³ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 34-46.

sens la bibliothèque¹⁰¹ », ou de la parcourir en fonction d'un paramètre spatial plutôt que d'un paramètre temporel. Il ne s'agit donc plus uniquement d'examiner, selon une perspective chronologique et causale, comment un texte B s'inscrit dans le sillage d'un texte A qu'il contribue à modifier en « absorbant » des extraits de ce dernier; il s'agit notamment de considérer que l'absorption, la reprise étaient déjà annoncées de diverses façons dans le texte de la tradition. Les propositions de Rabau dépassent la dynamique « question/réponse » telle que la concevait Jauss dans des études telles que celle consacrée à l'*Iphigénie* de Racine et à l'*Iphigénie* de Goethe¹⁰², puisqu'elles invitent à penser que la « réponse » ou le « nouveau texte » est déjà présent à certains égards dans le texte antérieur.

La nouvelle de Normand de Bellefeuille présente deux vieux amis qui sont tous deux atteints de la « maladie des dénombrements ». Outre la reprise littérale de l'expression qui devient aussi, on l'a dit, le titre de la nouvelle de Normand de Bellefeuille¹⁰³, le fait que l'écrivain québécois mette en scène des amis de longue date incite à croire que *Le neveu de Wittgenstein* a bel et bien pu l'inspirer. La nouvelle s'ouvre précisément sur un paragraphe qui décrit la « maladie des dénombrements » et qui constitue le premier des deux extraits suivants :

Nous avons en commun, mon vieil ami Alain P. et moi, ce que certains psychologues nomment, avec une indiscutable justesse d'ailleurs, « la maladie des dénombrements ». Il affirmait ne pas bien savoir pourquoi il s'efforçait tant de penser, d'agir, voire de vivre en privilégiant, chaque fois que cela lui était possible, des multiples de cinq¹⁰⁴.

Si, pour ma part, j'ignorais tout autant l'origine, chez moi, de cette détestable manie comptable qui fait à certains additionner les arbres, les panneaux de signalisation, les voitures selon leur couleur et les véhicules plus lourds au nombre de leurs roues, qui en incite d'autres à tenter de deviner l'exacte quantité de bouchées qu'il leur faudra pour

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰² Hans-Robert Jauss, « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe. Avec une postface sur le caractère partiel de l'esthétique de la réception », dans *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 230-287.

¹⁰³ Bien sûr, le caractère « structurant » de l'expression reprise tient d'abord au fait qu'elle devient précisément le titre de la nouvelle de Normand de Bellefeuille; cependant, il faut aussi noter que la nouvelle entière est consacrée à des décomptes, comptages ou « dénombrements », d'où le caractère doublement structurant de l'expression.

¹⁰⁴ Normand de Bellefeuille, « La maladie des dénombrements », *loc. cit.*, p. 11. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle *MDD* immédiatement suivi du numéro de la page.

avaler tout un repas ou bien de gorgées pour le breuvage qui l'accompagne, je pouvais par contre, avec une étonnante certitude, attribuer à mon lointain cours de prosodie classique ce caprice particulier qui me valait de ne penser, le plus souvent, qu'en irréprochables phrases de douze pieds, avec aux jours les plus beaux, les plus fous, la petite pause requise juste à mi-chemin [...] (*MDD*, 11-12).

Ce sont moins les transformations qu'a subies la « maladie des dénombrements » qui retiennent ici mon attention – l'ajout de l'obsession pour les multiples de cinq, par exemple –, que l'origine qu'attribue le narrateur à l'expression. En effet, il avance que cette dernière est utilisée par des psychologues, notant même au passage la pertinence de l'appellation que ces derniers emploient. Or, l'expression n'est pas couramment utilisée par les psychologues; mais cette attribution est d'autant plus intéressante que l'œuvre de Bernhard, on l'a vu, refuse le plus souvent aux médecins, psychiatres et autres psychologues toute réelle autorité ou légitimité. La fausse attribution renforce donc le lien, par la négative pour ainsi dire, avec le *Neveu de Wittgenstein* et me conduit à postuler qu'il y aurait dans cette nouvelle de Normand de Bellefeuille une non-reconnaissance délibérée de l'affiliation. L'on pourrait en effet supposer que de Bellefeuille est bien conscient qu'il emprunte à Bernhard l'expression « la maladie des dénombrements » mais qu'il entend masquer l'emprunt. À ce propos, la réflexion de Gérard Leclerc se révèle fort utile, puisque le critique, s'attachant à l'œuvre littéraire comme incarnation d'un « désir » d'*authorship* et d'autorité, s'est précisément penché sur la question de l'oubli des lectures :

Oublier les noms des (autres) auteurs pour fonder sa propre autorité énonciative et son *authorship* de découvreur, de fondateur d'un savoir nouveau : l'œuvre est revendication quelque peu exorbitante d'un énoncé propre, oubli du nom des auteurs quand ils sont des autorités intimidantes et paralysantes¹⁰⁵.

On ne trahit pas la pensée de Leclerc si on avance que les « oublis » de lecture que l'on peut déceler au sein d'une œuvre – et qui peuvent prendre des formes diverses, de la référence intertextuelle la plus implicite qui soit à la « falsification » complète de la source – constituent des « lieux » propices à l'examen du déploiement de la signature d'auteur ou des modalités de la fonction-auteur. Impossible, bien sûr, de prétendre que

¹⁰⁵ Gérard Leclerc, *op. cit.*, p. 154.

Normand de Bellefeuille fonde un *authorship* de « découvreur » en omettant la référence bernhardienne et en invoquant plutôt les psychologues. Mais il y a quelque chose de singulier dans son choix de s'appuyer précisément sur ceux qui représentent l'une des « anti-autorités » bernhardiennes par excellence. Par contre, suivant la réflexion de Leclerc, l'on peut aisément interpréter la négation de l'affiliation bernhardienne en tant que rejet d'une « autorité paralysante ». L'écrivain québécois est, on le sait, un grand lecteur de Bernhard. Dans son compte rendu des récits autobiographiques de l'auteur autrichien publié dans *Spirale*, l'on découvre que de Bellefeuille est d'abord et avant tout séduit par la musicalité de la prose bernhardienne¹⁰⁶; il tente notamment de mesurer le « coefficient de poéticité de la prose de Thomas Bernhard¹⁰⁷ ». Néanmoins, il identifie un risque que courrait Bernhard, de par un certain rapport au langage ou en raison d'une rhétorique de la répétition dont celui-ci abuserait continuellement :

Car il tend, par harcèlement, répétition harassante, résonances multiples, à vider les mots de leur sens [...]. Bien sûr, il y a là un péril, celui d'une négativité autodestructrice, celui de toute pratique des arts-limites... les bafouillements-grognements du langage exploréen de Gauvreau, le *silence* de John Cage [...]¹⁰⁸.

Ce danger d'un *devenir* purement sonore du phrasé est bel et bien associé à l'utilisation presque obsessionnelle de la répétition qui distingue le travail de Thomas Bernhard. De Bellefeuille se méfie d'une certaine « négativité autodestructrice » vers laquelle tend Bernhard. Or, dans la nouvelle liminaire de *Ce que disait Alice*, le simple fait d'associer à sa source bernhardienne l'expression « la maladie des dénombrements » aurait renvoyé, de manière large, à un certain imaginaire bernhardien valorisant au premier chef un tel type de négativité – le tourbillon obsessionnel, sur le plan de la forme comme sur celui du contenu. J'interpréteraï d'abord la décision de Normand de Bellefeuille de ne pas intégrer le nom de Bernhard comme suit : ce nom est, à lui

¹⁰⁶ Normand de Bellefeuille, « La prose de Thomas Bernhard : la débâcle, est-ce poétique?; Récits (1971-1982) de Thomas Bernhard », *Spirale*, n°224 (janvier-février 2009), p. 25.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

seul, associé à une utilisation trop foncièrement conceptuelle du langage qui détache les sujets traités de leur aspect matériel ou concret.

Dans l'œuvre récente de de Bellefeuille, les préoccupations sociales ou historiques sont intégrées de manière beaucoup plus évidente qu'autrefois – bien que les préoccupations pour l'histoire, le quotidien, les choses ordinaires, aient toujours été présentes dans l'œuvre de de Bellefeuille, même à ses heures les plus formalistes. Or, la critique identifie un tournant au sein de cette œuvre, précisément à compter de la parution de *Ce que disait Alice* : à partir de ce moment, a suggéré Daniel Laforest dans un article récent¹⁰⁹, de Bellefeuille commencerait à entretenir une vraisemblance dans la description de ce que l'on pourrait considérer comme son « milieu » ou sa « classe ». Si Laforest a même avancé que ce rapport privilégié avec le « milieu » (défavorisé), le territoire et les souvenirs familiaux se trouve le plus souvent au cœur de l'œuvre de l'écrivain québécois depuis la parution du recueil qui s'ouvre sur la nouvelle « La maladie des dénombrements », c'est surtout à cette nouvelle que je souhaite m'intéresser ici. On sait bien sûr que de Bellefeuille a manifesté, au fil des années, une réticence de plus en plus considérable envers le formalisme appuyé; or, plutôt que de renvoyer à Bernhard dans « La maladie des dénombrements », de Bellefeuille préfère évoquer le psychologue, professionnel issu des sciences sociales, précisément pour décrire une certaine réalité « quotidienne ». Dans la nouvelle étudiée, la parole du psychologue est également dotée d'un poids et d'une crédibilité scientifiques, alors que le narrateur bernhardien qui évoque la « maladie des dénombrements » ne fait aucune référence, dans l'extrait précis où cette maladie surgit, à la médecine ou à une quelconque autorité scientifique; en effet, on se souviendra que le narrateur introduit tout de go la fameuse expression imagée, se contenant de mentionner qu'il s'agit d'une « manie obsessionnelle, qu'il faut aussi ranger parmi les maladies ». Normand de Bellefeuille pourrait chercher à se mettre en adéquation avec une connaissance ou une

¹⁰⁹ Daniel Laforest, « Le Lascaux Mont-Royal de Normand de Bellefeuille et la honte du passé québécois », *Voix et Images*, vol. XXXVIII, n°2 (hiver 2013), p. 111-121.

vérité qui ont une valeur « universelle », lorsqu'il choisit le psychologue-scientifique au détriment de Thomas Bernhard – le scientifique, par définition, établit des relations objectives ou lois vérifiables en usant d'une méthodologie précise. S'il s'agit bien pour de Bellefeuille, dès *Ce que disait Alice*, de donner une apparence de vérité ou une crédibilité aux milieux, quartiers, personnages ou réalités qu'il met en scène, le choix de masquer l'affiliation avec Bernhard dans « La maladie des dénombrements » pourrait bel et bien être interprété comme le témoignage du souhait de s'éloigner, en définitive, de l'illisibilité ou d'un langage ayant perdu son pouvoir référentiel.

D'ailleurs, j'ai déjà relevé un extrait de la nouvelle qui précise que le narrateur, lorsqu'il est plongé dans ses pensées, réfléchit en phrases de douze pieds, tendance due selon lui à un cours de prosodie classique qu'il a suivi dans un passé éloigné; or, il me paraît important de rappeler que, si les connaissances associées à la poésie et le trouble du « dénombrement » dont le narrateur est atteint ont un rôle à jouer dans la structuration des réflexions de ce dernier, ces réflexions sont présentées comme « la pensée la plus banale, la plus quotidienne, la plus désespérément futile » (*MDD*, 12). Ces derniers mots témoignent d'un intérêt, dans cette nouvelle de Normand de Bellefeuille, pour les défaillances et les préoccupations de tous les jours, les plus triviales qui soient, fussent-elles abordées sous un angle ludique : je songe au suicide de l'ami Alain P. par exemple, présenté par le narrateur dont les réactions au geste accompli par son camarade, avec « cinq cartouches au baril » (*MDD*, 12) s'il vous plaît, seront bien sûr marquées par le retour des dénombrements ou des répétitions, et de la pensée en phrases de douze pieds.

La focalisation et la référence explicite

Paraissant tout entière consacrée à un développement autour d'une citation explicite également tirée du *Neveu de Wittgenstein*, la nouvelle « Tout est doux » offre un autre

exemple de « focalisation structurante ». La nouvelle décrit le sentiment d'insatisfaction d'un personnage qui a vécu à divers endroits sur le globe et qui éprouve épisodiquement le besoin urgent de quitter le nouveau lieu où il est établi depuis quelques années pour revenir vers l'un des endroits où il a auparavant habité, ce qui suppose de balayer du revers de la main amitiés et relations au profit d'une réinvention de soi dans un ailleurs soudainement *élu*. Pour le personnage principal de la nouvelle, une série de lieux incarnent tour à tour la libération escomptée; force est néanmoins de constater que l'Allemagne et l'Autriche, et tout particulièrement les régions de la Bavière et du Tyrol, occupent une place privilégiée dans la liste des territoires qu'a fréquentés le protagoniste, puisque la référence à ces deux pays est plus développée que le discours tenu sur d'autres contrées. La nouvelle s'ouvre d'ailleurs dans un « hameau autrichien¹¹⁰ », premier endroit où le protagoniste connaît le désir d'un retour à Montréal :

Mais aussitôt les larmes coulèrent et alors il sut que tout était fini : quelque chose, soudain, lui manquait, lui manquait tellement qu'il n'avait plus qu'une idée, là à la terrasse d'une auberge tyrolienne : partir, à n'importe quel prix, le plus vite possible, tout abandonner, chambouler totalement sa vie encore une fois, s'arracher à cet univers qui le comblait pourtant un instant plus tôt et retrouver le lieu sans lequel désormais plus rien n'avait de goût, de sens, de vraisemblance, un lieu dont jamais il n'aurait cru s'ennuyer un jour à mourir : Montréal, qu'il haïssait pourtant, qu'il avait fui, abandonné sans l'ombre d'un remords. La violence de l'absence augmentait maintenant avec chaque instant qui passait. Il ne termina pas le *Kaiserschmarrn* qu'il avait commandé quelques minutes plus tôt en se frottant les mains de plaisir (*TED*, 54).

Le recours à de nombreux verbes à l'infinitif pour traduire le « souhait » qui anime l'homme confère un caractère direct aux gestes que le personnage s'apprête à accomplir; par là même, ses manœuvres prennent un aspect presque inéluctable, incontrôlable. Chaque fois qu'il éprouve un tel besoin de partir, le personnage semble bel et bien en proie à un mouvement qui le dépasse, comme en témoigne une autre phrase de la nouvelle : « Il ne sut jamais ce qui déclencha ce mal impitoyable et le rendit misérable à ce point. » (*TED*, 53) À la toute fin du texte, l'homme, à nouveau

¹¹⁰ Diane-Monique Daviau, « Tout est doux », *loc. cit.*, p. 54. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *TED* immédiatement suivi du numéro de la page.

loin de sa terre natale, éprouvera un même « besoin » de Montréal : « Tout est doux, pourtant. [...] Il ne lui manque qu'une chose, ce soir : Montréal, la petite chérie, l'odeur de la neige dans l'air, le sourire un peu fatigué des gens qui rentrent à la maison après avoir affronté le froid [...] » (*TED*, 58) L'extrait s'ouvre, on l'aura remarqué, avec l'expression qui est aussi le titre de la nouvelle : « Tout est doux ». La nouvelle ne cesse, par ailleurs, de *marteler* ce titre, d'en proposer des occurrences. Dans tous les ailleurs que le personnage habite, « tout est doux » pendant des années, jusqu'à ce que survienne inopinément une blessure vive, une déchirure : « [...] tout à coup, quelque chose brisa la perfection du paysage, de la vie, de l'amour qui l'avait entraîné là [...]. » (*TED*, 53) Or, avant cette rupture, « tout était doux », c'est-à-dire que l'ailleurs choisi a pu *convenir* au personnage, le réjouir, lui plaire, parfois au plus haut point. Ce qui surprend dans cette nouvelle, c'est que le rapport aux lieux « étrangers¹¹¹ » ou à l'ailleurs, au même titre que l'attachement éprouvé envers Montréal ou un chez-soi théorique, sont constamment exprimés sous l'angle du « manque », du « besoin ». Un même mouvement incessant de balancier – qui va d'un sentiment aigu d'attachement au désir d'une séparation – caractérise la relation avec ces deux types de lieux. Le passage de l'affection éprouvée envers le lieu à la nécessité du départ est souvent exprimé par des marqueurs formels dénotant la soudaineté, la rapidité du changement de cap. L'insatisfaction n'est jamais renversée; le protagoniste est condamné à errer de pays en pays jusqu'à sa propre fin :

Partout où il allait maintenant, il se sentait comme ces gens qui « ne sont heureux qu'entre les endroits d'où ils partent et vers lesquels ils se dirigent », ne trouvant plus de contentement nulle part, n'arrivant plus à prendre racine nulle part, ballotté entre un ici et un ailleurs, condamné à n'être bien qu'en chemin entre des lieux qui, avec les années, lui manquaient tous à peu près simultanément et avec la même intensité (*TED*, 57).

Cet extrait comporte la citation explicite du *Neveu de Wittgenstein* à laquelle j'attribue une fonction structurante ou synthétique, tant la nouvelle paraît portée par cette citation

¹¹¹ Le personnage a notamment vécu à Munich, à Berlin, à Hambourg, en Norvège, à Amsterdam et en Provence.

ou placée sous l'égide de celle-ci. Notons que dans le texte de Bernhard, il est d'abord question de la valse-hésitation du personnage entre Nathal (Haute-Autriche) et Vienne :

[...] je recommence à respirer dès que je suis à Vienne. Inversement quand je suis depuis quelques jours à Vienne, il faut que je me sauve à Nathal, si je ne veux pas étouffer dans l'abominable atmosphère de Vienne. C'est ainsi que, ces dernières années, j'ai pris l'habitude de changer Vienne contre Nathal, et inversement Nathal contre Vienne, à un rythme au moins bimensuel, je m'enfuis tous les quinze jours, de Nathal à Vienne, puis, à nouveau de Vienne à Nathal, et, de ce fait, je suis devenu, pour simplement pouvoir survivre, un personnage ballotté entre Vienne et Nathal, qui ne peut plus vivre que grâce à ce rythme imposé avec la plus grande détermination. [...] Dès que j'arrive à Nathal, je me demande ce que je viens faire à Nathal, dès que j'arrive à Vienne, je me demande ce que je viens faire à Vienne. Comme quatre-vingt-dix pour cent de l'humanité, je voudrais au fond toujours être là où je ne suis pas, là d'où je viens de m'enfuir. Ces dernières années, cette fatalité s'est aggravée au lieu de s'arranger, et je pars pour Vienne, puis reviens à Nathal à des intervalles de plus en plus rapprochés, et de Nathal pars pour une autre grande ville, pour Venise ou Rome et retour, pour Prague et retour. Et, la vérité, c'est que je ne suis *heureux* qu'installé *en voiture* entre l'endroit que je viens de quitter et celui vers lequel je roule, je ne suis heureux qu'en voiture et pendant le trajet, je suis le plus malheureux des arrivants que l'on puisse imaginer, où que j'arrive, dès que j'y arrive, je suis malheureux d'être arrivé. Je fais partie de ces êtres qui au fond ne supportent pas un endroit sur terre et ne sont heureux qu'*entre les endroits* d'où ils partent et vers lesquels ils se dirigent. Il y a des années, je croyais que cette fatalité morbide me mènerait forcément à la folie complète, mais elle ne m'a pas mené à ce genre de folie complète, elle m'a en fait préservé de ce genre de folie dont j'ai eu le plus peur ma vie durant (NW, 116-117).

On remarquera que cet extrait témoigne d'un rapport peut-être encore plus problématique au territoire que celui qui est proposé dans la nouvelle de Daviau : en effet, le narrateur se révèle, au fil du temps, de moins en moins capable d'éprouver un sentiment de bien-être un tant soit peu durable dans *un lieu*; le déchirement est plus palpable encore que chez Daviau. Pourtant, le narrateur associe sa propre frénésie du déplacement, que d'aucuns qualifieraient d'obsessionnelle et de néfaste, à une disposition salvatrice – la dernière phrase relevée en témoigne bien.

L'intérêt de la démarche de Daviau repose sur sa sollicitation des mots d'un autre auteur pour décrire quelque chose comme la caractéristique principale de l'un de ses personnages, liée au rapport entretenu avec le territoire. Or, au sein de la production littéraire québécoise des années 1980 et 1990, on sait que « l'intertexte américain occupe de plus en plus de place [...], jusqu'à oblitérer l'intertexte français, du moins l'intertexte

contemporain¹¹² »; au sein de cette production, le rapport qu'entretiennent les personnages avec l'espace est le plus souvent interprété en fonction d'une certaine américanité. L'« aliénation¹¹³ », la « fuite¹¹⁴ » ou l'« errance¹¹⁵ », les « structures inconscientes du grand mythe américain¹¹⁶ », l'« opposition entre le nomadisme et la sédentarité¹¹⁷ », l'exploration de « la faillite du rêve américain ou l'affrontement larvé entre deux frères devenus ennemis¹¹⁸ »; voilà, bien sûr, quelques-unes des thématiques associées à l'américanité du roman québécois. Or, si l'on a beaucoup parlé de l'américanité du roman québécois contemporain, qu'en est-il du rapport à l'espace que donne à lire la nouvelle québécoise? Dans un article récent, Christiane Lahaie s'est précisément penchée sur la question :

Enfin, ce n'est un secret pour personne : l'expérience du Nouveau Monde, parce qu'elle teinte le rapport à l'espace, fait que les écrivains québécois, les nouvelliers aussi, trahissent dans leurs écrits une conception du territoire et des lieux beaucoup plus proche de l'américanité que de l'euroanéité¹¹⁹.

Lahaie, rappelant que peu d'études se sont attachées à une certaine « spécificité » qui serait celle de la nouvelle dans la manière d'aborder la représentation de l'espace ou des paysages¹²⁰, évoque notamment l'absence d'une réflexion véritable de nature poétique sur la question¹²¹. Son article aborde la difficile habitation du territoire dans la nouvelle québécoise contemporaine :

En d'autres termes, plutôt que d'agir dans le sens d'une résolution, le personnage de la nouvelle québécoise contemporaine semble passer plus de temps à assister, impuissant, à l'accroissement de ses problèmes. Tout indique, s'il décide de faire quelque chose, qu'il va s'appliquer à compulser les options s'offrant à lui, si tant est qu'option il y a.

¹¹² Jean Morency, « L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires », *loc. cit.*, p. 50.

¹¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁹ Christiane Lahaie, « Le paysage dans la nouvelle québécoise », *Québec français*, n°169 (printemps 2013), p. 42.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹²¹ *Ibid.*

Dans un tel contexte, on peut supposer que le personnage reste prisonnier des lieux, bien plus qu'il ne les investit dans le but avoué de se les approprier. Il peut également chercher à fuir le lieu qui menace de l'avaloir, mais on peut parier qu'il ne sera pas davantage capable d'en habiter un autre.

Cette occupation « illégitime » de l'espace se traduira sans doute par une grande mobilité des personnages, en prenant la forme d'un nomadisme réel ou virtuel. Ainsi, la route ou les non-lieux tels les hôtels, les gares, les wagons pourraient devenir le théâtre de la fuite. Quant à la chambre, à l'appartement ou à la maison, ils auront pour fonction d'abriter toutes les déclinaisons de l'emprisonnement, qu'il soit physique ou psychique¹²².

La nouvelle québécoise contemporaine regorge ainsi de lieux de passage, de non-lieux également; elle « est moins enracinée que jamais auparavant dans le sol québécois¹²³ ». À la lumière de ces citations, l'on concevra aisément que « Tout est doux » fait figure de nouvelle québécoise contemporaine exemplaire, dans la mesure où elle privilégie en effet le nomadisme, faisant du transit une réalité incontournable. Selon les hypothèses de Lahaie, le rapport à l'espace que propose la nouvelle québécoise diffère peu de la relation au territoire dont rendent compte de très nombreux romans québécois contemporains; la fiction québécoise contemporaine offrirait une représentation des lieux qui place l'errance au premier plan. La nouvelle de Daviau surprend parce qu'elle endosse, dans son traitement des lieux, une certaine représentation américaine décrite par des critiques comme Morency ou Lahaie, mais développe cette *idée* du territoire en s'appuyant plutôt sur une référence européenne, autrichienne en l'occurrence; un tel choix me paraît plutôt rare dans les textes québécois publiés dans les années 1990. Comment interpréter cette décision?

Référons-nous de nouveau à l'extrait qui comporte la citation du *Neveu de Wittgenstein* afin de décrire l'incorporation de cette dernière¹²⁴. Une typologie des intertextes élaborée par Tiphaine Samoyault distingue deux grands types d'opérations d'absorption d'un texte par un autre : les « opérations d'intégration¹²⁵ », lesquelles

¹²² *Ibid.*, p. 42.

¹²³ Gaëtan Brulotte, « Situation de la nouvelle québécoise », dans *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle*, sous la dir. de Vincent Egel, 1995; cité par Christiane Lahaie, dans *Ibid.*

¹²⁴ Il s'agit de la citation en retrait à la page 96.

¹²⁵ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, op. cit., p. 43.

« jouent dans les textes qui absorbent plus ou moins le texte antérieur au bénéfice d'une installation de la bibliothèque dans le texte actuel et éventuellement, ensuite, de sa dissimulation¹²⁶ », et les « opérations de collage¹²⁷ », au sein desquelles « le texte principal n'intègre plus l'intertexte mais [...] le pose à côté de lui, valorisant ainsi le fragmentaire et l'hétérogène¹²⁸ ». Dans « Tout est doux », l'absorption de la phrase du *Neveu de Wittgenstein* fait l'objet d'une « intégration-installation¹²⁹ » prenant la forme d'une « citation marquée¹³⁰ ». Cette dernière forme est décrite ainsi par Samoyault :

La *citation marquée* par des guillemets qui suppriment la mise à distance, ou bien par l'italique; elle peut ne pas être intimidante pour le lecteur, lorsqu'elle est accompagnée d'une explication didactique. *Les Mots* de Sartre offrent un bon exemple de cette installation précise de la bibliothèque : « J'avais lu Musset, je savais que "les plus désespérés sont les chants les plus beaux". » Les guillemets et la référence directe à Musset permettent de localiser l'intertexte. La citation est plus intimidante lorsque sa présence est signalée par des guillemets sans que soit indiquée sa source. Sur la même page des *Mots*, un fragment de texte entre guillemets n'est accompagné d'aucune référence : « Qu'ai-je donc, Seigneur, pour que vous m'ayez choisi? ». Le lecteur qui ne reconnaît pas *Moïse* de Vigny est placé en situation d'ignorance et d'infériorité face au destinataire¹³¹.

Suivant la pensée de Samoyault, on aurait donc affaire dans « Tout est doux » à une citation « intimidante » dans la mesure où des guillemets figurent, mais sans la source. Dans la nouvelle de Daviau, l'on pourrait très bien interpréter le choix d'omettre la source comme un défi lancé au lecteur; en effet, on ne saurait dire que la reconnaissance par un public québécois d'une brève citation du *Neveu de Wittgenstein* va de soi, hormis peut-être au sein de certains milieux cultivés, germanophiles voire germanistes. Sans aller jusqu'à avancer que la nouvelliste souhaite placer son lecteur « en situation d'ignorance et d'infériorité », l'on peut aisément concevoir le choix de Daviau en fonction d'un certain désir d'ouvrir les horizons, de confronter son lecteur à une autre

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 43. Samoyault dégage trois grandes opérations d'intégration : « l'intégration-installation », « l'intégration-suggestion » et « l'intégration-absorption ». *Ibid.*, p. 43-44.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹³¹ *Ibid.* (Jean-Paul Sartre, *Les mots*, 1987 [1964], p. 152; cité dans *Ibid.*)

tradition littéraire. De par la manière même dont la citation de Bernhard est intégrée, l'on peut arguer que la démarche de Daviau consiste à opposer au traditionnel référent américain servant à décrire une certaine opposition entre nomadisme et sédentarité un autre référent, en incitant le lecteur à dénicher lui-même la source. Certes, l'errance du protagoniste est surtout européenne dans cette nouvelle; mais Montréal y fait aussi figure de port d'attache déterminant pour le protagoniste; qui plus est, l'errance et cette fameuse hésitation entre l'ancrage en un lieu et le déplacement continuels dans l'espace sont davantage associées à une habitation américaine du lieu, du moins pour l'imaginaire des années 1980 ou 1990, me semble-t-il. Ainsi, il s'agirait peut-être moins de décontenancer ou d'impressionner le lecteur que de l'encourager à procéder lui-même à une certaine recherche pour découvrir la référence. L'hypothèse d'un « appel » au lecteur paraît d'autant plus valable lorsqu'on se remémore que la citation de Bernhard a une véritable fonction synthétique; unique citation explicite ou marquée de la nouvelle, elle porte ou résume le texte entier.

Les épigraphes « totalisantes »

On compte un autre type de « focalisation structurante » qui est fortement tendue vers le lecteur : il s'agit de l'épigraphe. On se rappellera bien sûr du travail de Genette qui, après avoir réfléchi sur les lieux ou les « emplacements¹³² » possibles de l'épigraphe, sur certains de ses « usages de présentation¹³³ » et sur son attribution à un *épigraphé* (« l'auteur, réel ou putatif, du texte cité¹³⁴ ») et à un *épigrapheur* (celui qui « choisit et propose ladite citation¹³⁵ »), dégage dans *Seuils* quatre fonctions possibles de

¹³² Gérard Genette, « Les épigraphes », dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987], p. 152.

¹³³ *Ibid.*, p. 154.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

l'épigraphe. Ces fonctions sont qualifiées de « directes¹³⁶ » ou canoniques, ou, au contraire, d'« obliques¹³⁷ ». Au besoin, je me référerai à la taxinomie genettienne; mais mon objectif est plutôt de suggérer l'existence d'une fonction véritablement totalisante de l'épigraphe, ce que Genette ne prend pas en considération, de mon point de vue. Certes, les deux premières fonctions présentées dans *Seuils* peuvent avoir un certain poids totalisant ou structurant :

La plus directe n'est certainement pas la plus ancienne : tous les exemples que j'en ai relevés datent de notre siècle. C'est une fonction de commentaire, parfois décisif – d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du *titre*¹³⁸.

La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. Ce commentaire peut être fort clair [...]. Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte clair [...]. Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve, et ce dès les origines de l'épigraphe romanesque, chez Scott, Nodier, Hugo ou Stendhal, qui semblent avoir cultivé le charme d'épigraphe définitivement énigmatiques [...]¹³⁹.

Dans sa description de la première fonction, Genette pose que celle-ci place au premier plan le titre, au détriment du texte; cette approche ne me paraît pas la plus pertinente pour traiter des cas étudiés ici. Dans sa présentation de la seconde fonction, Genette insiste cette fois sur le caractère hasardeux ou incertain de l'épigraphe. Il ajoute même que cette seconde fonction reste « évasive, plus affective qu'intellectuelle et parfois plus décorative qu'affective¹⁴⁰ ». Or, quelle appellation donner aux épigraphes qui proposent une réelle vue d'ensemble sur le texte et auxquelles on peut associer une véritable fonction intellectuelle, une fonction d'*entendement*? Que penser des épigraphes qui posent les linéaments d'une poétique d'auteur, ou alors de celles qui proposent une sorte de définition de ce que devrait être la pratique littéraire ou artistique? Je parlerai alors d'« épigraphe totalisante » ou de « focalisation structurante » engendrée par l'épigraphe.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 161.

L'œil au ralenti de Denise Desautels et *L'histoire du crayon*

La première partie de *L'œil au ralenti*, intitulée « Dans une ville étrangère (histoires de regards)¹⁴¹ », est la version légèrement remaniée d'un texte d'abord écrit par Desautels pour *Territoires d'artistes/Paysages verticaux*, un événement artistique international présenté par le Musée du Québec à Québec et organisé par Louise Déry, du 15 juin au 30 septembre 1989. L'épigraphe de *L'histoire du crayon* (*Die Geschichte des Bleistifts*) est placée à la tête de cette toute première partie de *L'œil au ralenti*. Il s'agit ainsi de ce que Genette appelle une « épigraphe [...] de partie¹⁴² ». La première section du recueil de Desautels décrit un rapport précis aux villes étrangères, évoquant une quête d'ordre identitaire vécue à l'étranger. C'est sur le mode de l'intimisme ou de l'intériorité que cette quête qui transcende le simple dépaysement géographique est vécue :

Les villes étrangères sont de petits théâtres. On s'y joue autrement que chez soi. On y apprend à vivre. L'espace ne nous appartient pas. Plus près. Plus loin. Il change, donne naissance au vertige. Ensuite, la moindre certitude se déplace, tombe. Dérisoire (*OAR*, 17).

Un tel propos conserve, reconnaissons-le, quelque chose d'« attendu » : la description d'un certain ébranlement des habitudes dû à l'expérience de l'exil aurait facilement pu faire figure de truisme dans toute la première partie, si Desautels s'était contentée d'investir le sujet de manière unilatérale. Mais on verra qu'au contraire, la poète greffe à cette réflexion relative à une certaine formation individuelle favorisée par l'expatriation un questionnement plus vaste, abordant des dimensions tout à la fois perceptive, mémorielle et langagière.

L'épigraphe de Handke se lit comme suit : « Ne livre pas les événements – la lumière du soleil sur les feuilles, le ciel bleu – au langage. L'art, ce serait d'attendre,

¹⁴¹ Denise Desautels, « Dans une ville étrangère (histoires de regards) », dans *L'œil au ralenti*, *op. cit.*, p. 9-30. Désormais, les références à *L'œil au ralenti* seront intégrées dans le corps du texte à l'aide du sigle *OAR* immédiatement suivi du numéro de la page.

¹⁴² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 152.

de se concentrer jusqu'à ce que ces événements deviennent d'eux-mêmes langage¹⁴³.» Rappelons que *L'histoire du crayon* est un journal d'écrivain comportant une série de notes et de réflexions, parfois des maximes; le journal convie à un questionnement sur le geste d'écriture, mais également sur l'expression artistique au sens large, cette dernière étant le plus souvent présentée comme le meilleur antidote au malheur de l'homme. Notamment parsemé de renvois à Goethe – au *Traité des couleurs* et à *Maximes et réflexions* –, à Virgile, à Heidegger, à Hölderlin ou à Rilke, le texte privilégie de nombreux sujets dont l'articulation d'une subjectivité d'écrivain, le positionnement de ce dernier face au monde sensible et la quête d'une « forme ». C'est que le carnet d'écrivain a été rédigé par Handke pendant la préparation de la tétralogie du « Lent retour » entre 1976 et 1980¹⁴⁴. On l'aura déjà constaté par l'énumération ci-dessus de certains référents intertextuels importants de *L'histoire du crayon* : Handke s'intéresse, dès les années 1970, à des écrivains pour lesquels « il y a un rapport immédiat entre spatialité vécue et écriture¹⁴⁵ »; notons qu'à la même époque, il traduit également Ponge et Char¹⁴⁶.

Le journal est traversé par une préoccupation, celle de ne pas trahir le réel et l'expérience vécue par le recours à un langage qui ne rendrait guère justice à ceux-ci.

¹⁴³ Peter Handke, *L'histoire du crayon*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1987 [1982], p. 18; cité dans Denise Desautels, *L'œil au ralenti*, op. cit., p. 11. Désormais, les références à ce texte seront intégrées dans le corps du texte, à l'aide du sigle HC immédiatement suivi du numéro de la page. Par ailleurs, notons que Desautels intègre l'épigraphe en précisant le nom de son auteur, mais en omettant de mentionner l'œuvre précise d'où la citation est tirée. Selon Genette, elle respecterait ainsi la présentation la plus habituelle de l'épigraphe : « Car les usages de présentation de l'épigraphe sont très variables. Il semble toutefois que le plus fréquent consiste à nommer l'auteur sans préciser la référence – sauf si l'identité de l'épigraphe va de soi, comme en tête d'une étude critique ou biographique, où l'épigraphe anonyme ne peut être attribuée qu'à l'auteur-objet [...] ». Gérard Genette, op. cit., p. 154. Je renvoie au texte allemand : Peter Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*, Francfort-sur-le-Main, Surhkamp Verlag, 1985 [1982].

¹⁴⁴ Georges-Arthur Goldschmidt, *Peter Handke*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 131. Les ouvrages *Lent retour/Langsame Heimkehr* (1982 [1979]), *La leçon de la Sainte-Victoire/Die Lehre der Sainte-Victoire* (1985 [1980]), *Histoire d'enfant/Kindergeschichte* (1983 [1981]) et *Par les villages/Über die Dörfer* (1983 [1981]) forment, en effet, un cycle que la critique qualifie en général de « tétralogie du Lent retour ».

¹⁴⁵ Arlette Camion, *Image et écriture dans l'œuvre de Peter Handke : 1964-1983*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 1992, p. 135.

¹⁴⁶ *Ibid.*

Si ce souci est déjà manifeste dans l'extrait choisi par Desautels comme épigraphe pour la première section de son recueil, il resurgit dans d'autres passages dont le suivant :

Une fois encore évite la pensée par le langage, restes-en aux choses, à leur aspect. C'est ainsi que se fait la vraie langue, c'est ainsi que la langue devient vraie. Ne pas penser selon la langue. Et c'est justement en écrivant que je cours le moins le danger de cette trahison par la pensée selon la langue. Celle-ci doit être seulement le contrôle; mais si elle est elle-même ce qui est écrit, c'est faux. (Comment conserver la vie? Par une forme. Comment naît une forme? – Par fidélité au vécu) (HC, 217-218).

Handke craint donc un certain hermétisme; il entend montrer que la représentation se révèle désormais envisageable. C'est que, au sein de la production handkéenne, la tétralogie du « Lent retour » s'inscrit dans une période de la « reconquête de l'image¹⁴⁷ ». Arlette Camion estime qu'une telle période a été inaugurée par la parution de *L'heure de la sensation vraie* (*Die Stunde der wahren Empfindung*), ouvrage publié dans sa version originale allemande seulement trois ans avant que paraisse le premier roman de la tétralogie :

À partir de ce livre, il ne s'agira plus de dire la perte et la fracture, ou de ne plus dire qu'eux. Handke petit à petit ne décrit plus seulement un univers de signes, dans lequel le corps se vit morcelé. Mais, il y a, après l'expérience de Keuschnig, la voie de *la sensation vraie*. C'est elle qui va servir de modèle, utopique parfois, à une écriture qui maintenant tente de donner non plus le monde en images mais l'image du monde. La pratique mi-ludique, mi-sérieuse des effets de miroir, des leurres et des mises en scène de l'artifice fait progressivement place à une quête qui entraîne l'écriture vers d'autres confins. Dans *La courte lettre pour un long adieu*, il y a encore ce ton désinvolte qui caractérise les premiers textes. Dans *Faux mouvement* déjà tout est devenu beaucoup plus grave. Et du Sujet flottant et nomade d'une perception en miettes, le Sujet phénoménologique des débuts, on passe au Sujet de l'activité d'écriture : la perception et le travail littéraire étant mis de la sorte en rapport immédiat¹⁴⁸.

Cette recherche d'un *nœud* entre la perception et le travail littéraire est évidente dans *L'histoire du crayon*. Rendre compte d'un certain rapport à l'environnement immédiat ou aux « images » suppose donc, pour l'écrivain, l'adoption d'une posture modeste, patiente, quelque peu détachée, comme en témoigne la réflexion suivante : « Décrire

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴⁸ *Ibid.*

de façon désintéressée : la description la plus énergique et la plus désintéressée, celle de la nature.» (HC, 23)

Dans un article consacré à la phénoménologie littéraire de Handke, laquelle prend forme en tant que « projet » dans les journaux parus entre 1975 et 1982, Carsten Zelle a bien décrit l'importance particulière que *L'histoire du crayon* accorde à un certain *désintéressement*, à la valorisation de la lenteur et de la sensibilité aux détails :

*[in diesem Text] rehabilitiert Handke die seit Hegel diskreditierte und erst in der Ästhetik Adornos wieder ins Recht gesetzte Kategorie des Naturschönen. Das Naturschöne macht eine ästhetische Erfahrung geltend, bei der die Dinge keinem Begriff eines bestimmten Interesses oder Zwecks unterworfen, sondern in ihrem Gegebensein belassen werden. [...] Nicht wir greifen auf die Dinge zu, sondern die Dinge greifen auf uns über¹⁴⁹.
Statt im Strom des Geradehin-Lebens weiter mitzuschwimmen, verwandelt sich der Phänomenologe zu einem uninteressierten Beobachter¹⁵⁰.*

On comprend bien qu'il s'agit de défendre une conception de la nature qui envisage cette dernière en elle-même et pour elle-même, dans la mesure du possible – et qui ne l'instrumentalise pas au profit d'ambitions littéraires ou stylistiques par exemple. L'écrivain devrait laisser la nature venir à lui, s'emparer ou se saisir de lui sans songer d'abord aux usages qu'il est susceptible d'en tirer. En toute logique, Zelle lie un tel désintéressement à la préoccupation vis-à-vis du langage qui traverse également le carnet de Handke; il parle à cet égard d'« impulsion de critique (ou de scepticisme à l'égard) de la langue » (*sprachkritische Impuls*¹⁵¹), montrant qu'une telle impulsion traverse de manière générale la littérature de langue allemande moderne, faisant même figure de motif dominant au sein de celle-ci¹⁵². Le critique ne se donne pas pour

¹⁴⁹ Carsten Zelle, « Parteinahme für die Dinge. Peter Handkes Poetik einer literarischen Phänomenologie (am Beispiel seiner Journale, 1975-1982) », *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. XCVII, n°1 (2003), p. 106. Je traduis : « [Dans ce texte], Handke réhabilite la catégorie de la "Naturschöne" ("beauté naturelle"), discréditée depuis Hegel et d'abord revenue dans son droit au sein de l'esthétique d'Adorno. La "beauté naturelle" permet à une expérience esthétique valable de naître, au sein de laquelle les choses ne sont assujetties à aucun intérêt ni à une fonction définies, mais plutôt considérées dans leur caractère donné. Ce n'est pas nous qui nous agrippons aux choses, mais ce sont plutôt les choses qui empiètent sur nous. »

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 109. Je traduis : « Au lieu de se laisser encore porter par le courant d'une "Geradehin-Leben" ["vie irréfléchie"], le phénoménologue se métamorphose en un observateur désintéressé. »

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵² *Ibid.*

ambition de resituer de manière précise la démarche phénoménologique de Handke dans l'histoire littéraire; cependant, il rapproche la pensée de celui-ci de la phénoménologie de Doderer, de Stifter et de Heidegger¹⁵³.

À partir de ces constats et impressions divers, force est de remarquer que *L'œil au ralenti* porte l'empreinte de la phénoménologie handkéenne, telle qu'elle se déploie dans *L'histoire du crayon* notamment. À titre d'exemples, les trois extraits suivants peuvent être aisément rapprochés de ce que suggère le journal de Handke :

Des citadelles, des fleuves, des remparts, des portes; des tours poussent dans le vert; des rues et des ruines. Cela passe, se déroule, s'épuise. Avec la main, j'essaie de retenir ou plutôt j'essaie de désirer sans retenir (*OAR*, 17).

Un silence de trop sous le soleil de juin. Ce qui se passe en moi est vertigineux. Les villes étrangères laissent des traces qui passent du corps habité à la page blanche. On a beau changer de site, on ne quitte pas les terres qui s'y sont accumulées à son insu, on les transporte avec soi. Cela s'appelle obsession, réminiscence, ailleurs ou autrement. Tant de vraies et de fausses raisons, jusqu'à Leroi-Gourhan. À cause de l'archéologie, bien sûr.

De la mémoire stratifiée qui scande mes textes. Des stratégies du désir (*OAR*, 21-22).

Les images ne posent pas la question de la langue. Elles voyagent bien. Comme la vie, la mort. On les *situe* temporairement pour les rendre accessibles. Pour en faire l'expérience dans le bleu éclatant d'une ville. Sans confusion ni désordre. On contemple des lignes, des figures, des textures. On entre doucement en elles, on y séjourne le mieux possible (*OAR*, 25-26).

Dans le premier extrait, l'expression « désirer sans retenir » rappelle certaines réflexions du carnet de Handke; elle peut notamment être associée à l'épigraphe choisie par Desautels. Cette humilité, cette attitude de retrait favoriseraient la préservation d'une authenticité dans le rapport aux choses environnantes, ultimement présenté par le geste d'écriture. Dans le second extrait, l'évocation d'une relation physique, corporelle aux villes étrangères prime; pourtant, ce sont les villes qui font figure de sujet, le corps du personnage d'écrivain étant presque ramené à un « réceptacle », voire à un simple intermédiaire entre les « actives » villes et le bloc-notes. Quant au troisième extrait, il rappelle que, pour saisir la nature ou l'essence véritable des images, l'appui sur des principes « extérieurs », langagiers par exemple, ne se révèle guère un moyen recevable. Si l'on peut de prime abord croire, à la lecture de ce dernier extrait, que

¹⁵³ *Ibid.*, p. 105.

l'observateur se trouve uniquement condamné à « situer » les images au sein du contexte qui les voit naître, l'on se trouve vite détrompé. C'est que le rapport à l'espace prend de nouveau l'aspect d'une véritable épreuve vécue – dans l'extrait, « en faire l'expérience » renvoie bel et bien au terme « images », et c'est pour ainsi dire au creux de celles-ci que l'on est incité à se lover.

La première section de *L'œil au ralenti* paraît donc balisée par une réserve à l'égard d'une pratique d'écriture qui desservirait les objets du monde¹⁵⁴; par conséquent, cette première partie est plutôt tendue vers une écriture du « corps habité ». Ainsi, la locutrice-écrivaine souhaite épouser, dans sa pratique de création, une « persévérante recherche de la transparence entre le sujet percevant et les choses du monde¹⁵⁵ ». Lorsque Desautels évoque, dans le troisième extrait déjà cité, le fait que « les images ne posent pas la question de la langue », on a l'impression que l'écrivaine témoigne d'une lecture fort attentive de *L'histoire du crayon*, journal dans lequel Handke pose la difficile adéquation entre le « vu » et sa mise en forme par le langage. Handke aurait également présenté ses intuitions sur cette question en forgeant le concept de « réflexe de la langue » (*Sprachreflex*) dans *Le poids du monde (Das Gewicht der Welt)* :

Der Kurzscluß von Wahrnehmung und Schrift, den Handkes Begriff vom « Sprachreflex » zum Ausdruck bringt, findet sich bereits in einer Formulierung, mit der Husserl sehr früh das Ideal der Phänomenologie umrissen hatte. Deren ganze Kunst bestehe darin, « rein dem

¹⁵⁴ La lecture de Denise Desautels rappelle celle de Pierre Turgeon, qui écrivait, dans sa contribution au dossier « Handke » de *Liberté* : « La sensation vraie, c'est en dehors de la relation sociale, du tissu sémantique, qu'on la cherche. D'où la solitude profonde de presque tous les personnages de Handke : elle seule permet de nettoyer les sédiments de sens et d'habitudes qui cachent les choses, qui empêchent de voir. Il y a ici une méfiance à l'égard du concept, de l'appauvrissement qu'il représente par rapport à la réalité, qui nous ramène au romantisme allemand. "Si souvent j'oublie la toute-puissance du ciel, des arbres, des feuilles, des herbes; la toute-puissance qui élève, console, anoblit" : ne croirait-on pas entendre Jean Paul ou Novalis? » Pierre Turgeon, « La canonisation de Peter Handke », *Liberté*, vol. XXXI, n°1 (février 1989), p. 36. Turgeon place donc l'écrivain autrichien dans une relation avec les Romantiques allemands, rapprochement plutôt rare au Québec : notons que Desautels ne paraît toutefois pas déceler un rapport évident avec le romantisme allemand, dans sa lecture/appropriation de l'œuvre de Handke.

¹⁵⁵ Jacques Le Rider, « La cécité moderne et la reconquête postmoderne de la vision », dans *Partir - revenir... En route avec Peter Handke*, sous la dir. de Laurent Cassagnau, Jacques Le Rider et Erika Tunner, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand d'Asnières (P.I.A.), 1992, p. 149.

schauenden Auge das Wort zu lassen » – spricht aber das Wort, ist das schauende Auge erloschen¹⁵⁶.

Parler de « court-circuit » de la perception et de l'écriture, c'est considérer qu'il y a toujours un certain écart entre ces deux positions : comme deux points d'un circuit électrique, ces deux gestes auraient un « potentiel » distinct; lorsqu'ils sont joints ou mis en lien, il peut y avoir accident ou court-circuit. Handke est particulièrement sensible, lors de la rédaction de ses journaux et en introduisant le concept de « réflexe de la langue », à l'aporie ou au point aveugle de la phénoménologie, que résume bien le commentaire de la formule husserlienne par Zelle : à partir du moment où l'on prend la plume, où l'on transforme les paysages ou objets contemplés en mots, c'est le geste d'écriture ancré dans le langage qui prend le dessus sur la perception, laquelle se trouve dès lors forcément quelque peu détournée. Au total, la tâche de l'observateur éclairé consisterait à se tenir au plus près possible des choses vues, pour contrer les effets de cette réaction immédiate, mécanique ou irréfléchie qui consiste à s'éloigner de l'image ou à trahir celle-ci alors qu'on souhaite précisément la représenter en mots¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Carsten Zelle, *loc. cit.*, p. 109. (Le passage entre guillemets est tiré de : Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, édité et introduit par Walter Biemel, 1958, p. 62; cité dans *Ibid.*) Je traduis : « Le court-circuit de la perception et de l'écriture, que le concept handkéen de "Sprachreflex" ["réflexe de la langue"] exprime, se trouve déjà dans une formule par laquelle Husserl avait très tôt dressé les contours d'un idéal de la phénoménologie. Tout l'art de ce concept consiste à "laisser parler l'œil qui regarde" – mais à partir du moment où le mot parle, l'œil regardant est éteint. »

¹⁵⁷ Si le scepticisme à l'égard de la langue est fréquemment représenté au sein de la modernité littéraire germanophone, on connaît aussi la place qu'occupe la fréquentation ou la connaissance de la nature dans la tradition allemande. Or, dans *L'histoire du crayon*, on a constaté que Handke semble soucieux de trouver un langage adéquat pour intégrer la « nature » dans ses textes. Une telle préoccupation se profile déjà dans les fameux *Tableaux de la nature* d'Alexandre de Humboldt. J'ai eu accès, à la *Bibliothèque des livres rares et collections spéciales* de l'Université de Montréal, à une traduction française de l'ouvrage publiée en 1808. L'auteur écrit dans sa préface [l'extrait est rapporté avec l'orthographe d'origine] : « J'offre en hésitant au public une suite d'opuscules inspirés par les aspects les plus vastes de la nature, sur l'Océan, dans les forêts de l'Orénoque, dans les savanes de Venezuela, dans la solitude des montagnes du Pérou et du Mexique. Quelques fragmens isolés ont été écrits sur le site même qui me les dictait, et ensuite fondus ensemble pour former un tout. Je voulois successivement offrir la considération en grand de la nature, la démonstration de l'action simultanée de ses forces, la peinture des jouissances toujours nouvelles que la présence de ses imposans tableaux procure à l'homme doué de sentiment. Chaque mémoire devoit composer un tout, dans tous on devoit aussi sentir l'unité du but auquel ils tendent constamment. Cette manière de traiter l'histoire naturelle présente de grandes difficultés que n'ont pu toujours vaincre l'énergie et la souplesse de la langue allemande dans laquelle j'ai écrit mon ouvrage. Les richesses répandues sans nombre autour de l'observateur, font éclore une

Au regard de ces considérations et développements, comment interpréter la présence de l'épigraphe handkéenne dans la première partie de *L'œil au ralenti*? Il convient d'abord, me semble-t-il, de situer le rapport à l'espace adopté par Desautels au sein d'un certain horizon québécois contemporain. C'est qu'un critique comme Pierre Nepveu, par exemple, s'est précisément intéressé au caractère distinct de la « poétique du paysage¹⁵⁸ » que proposerait la poésie québécoise contemporaine – dans sa contribution parue en 2002, Nepveu retient des textes publiés entre 1985 et 2000, *grosso modo*. Aux yeux du critique, le rapport au paysage qui se dessine dans les textes de cette période se révèle fort éloigné de ce que l'on trouve généralement dans les œuvres poétiques publiées au Québec entre 1950 et 1980. Nepveu associe notamment cette « poétique du paysage » à une certaine culture du nouveau millénaire, caractérisée, notamment aux États-Unis, en France et au Québec, par une « passion du paysage¹⁵⁹ », ce dernier faisant même désormais figure, selon le critique québécois, de « valeur en soi¹⁶⁰ ». Aux poèmes des années 1960 qui « ne font surgir le paysage que virtuellement, sur le mode de ce que Charles Taylor appellerait une "épiphany", à travers une fragmentation constante et en l'absence radicale de tout point de vue et de toute localisation stable¹⁶¹ », Nepveu oppose la primauté de la posture de l'observateur dans la poésie québécoise publiée entre 1985 et 2000¹⁶². Il y aurait désormais un *point de vue*

foule d'images partielles, brillantes sans doute, mais qui, par leur entassement même, détruisent le repos, et nuisent à l'impression totale du grand tableau de la nature. Parlant au sentiment et à l'imagination, le style dégénère aisément en une prose poétique. Ces idées n'ont pas besoin de plus grands développements; les feuilles suivantes n'offriront que trop d'exemples des égarements et des inégalités dont j'indique ici la source.» Alexandre de Humboldt, *Tableaux de la nature, ou considérations sur les déserts, sur la physionomie des végétaux, et sur les cataractes de l'Orénoque. Tome 1*, traduit de l'allemand par J.B.B. Eyriès, Paris, F. Schoell, 1808 [1808], p. v-viiij. La perspective adoptée ici repose sur une aspiration plus « totalisante » ou « unificatrice » que le mouvement qui anime Handke; si Alexandre de Humboldt reste, à certains égards, fier de son usage de la langue, il n'en évoque pas moins la difficulté de trouver les formules et le style adéquats pour rendre compte de la nature sans tomber dans un certain lyrisme.

¹⁵⁸ Pierre Nepveu, « Figures du paysage dans la poésie québécoise actuelle », dans *Contemporary French Poetics*, sous la dir. de Michael Bishop et Christopher Elson, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002, p. 19.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶² *Ibid.*, p. 27.

singulier, à partir duquel décrire le paysage; ce qui ne signifie pas pour autant, selon Nepveu, que le locuteur québécois contemporain se trouve dans une posture interventionniste eu égard au paysage. Se référant au recueil *Un visage appuyé contre le monde* d'Hélène Dorion¹⁶³, Nepveu écrit :

Le titre même de ce recueil paru au seuil des années 1990 est emblématique de cette poésie contemporaine que je tente de décrire ici : *contre le monde*, cela suppose deux surfaces, deux formes qui se touchent et s'opposent à la fois, sans jamais s'interpénétrer, sans jamais se couler fluidement l'une dans l'autre¹⁶⁴.

Pour étayer son argumentation sur la poésie québécoise contemporaine, Nepveu se réfère également à deux poèmes jugés exemplaires, tirés des recueils *Moments fragiles*¹⁶⁵ et *Les Heures*¹⁶⁶. Dans son interprétation des deux extraits, Nepveu écrit : « L'idée d'une fusion sujet-monde, le projet même d'une traversée des contours, d'un continuum substantiel, à plus forte raison le désir d'une refonte, d'une recreation du paysage – tout cela paraît radicalement étranger à de tels poèmes¹⁶⁷. » Pour Nepveu, il est clair que le locuteur québécois contemporain aborde plutôt le paysage sous l'angle de la *distance*.

Le texte de Desautels peut en partie seulement être associé au portrait que dresse Nepveu de la poésie québécoise de la période 1985-2000. Certes, en s'appuyant sur l'épigraphe (donc le journal) de Handke, l'œuvre de Desautels valorise précisément un certain désintéressement ou un détachement de l'observateur, de même qu'une fidélité aux choses du monde, que le locuteur devrait laisser venir vers soi en évitant à tout prix d'opter pour une saisie violente de celles-ci. Cependant, on a bien sûr remarqué que *L'œil au ralenti* propose une réelle habitation du paysage ou de l'image : l'on n'a guère affaire à une poésie qui serait strictement *contre le monde*. Au contraire, un grand prix est attaché au continuum : cela est plus que manifeste dans l'extrait qui présente les

¹⁶³ Hélène Dorion, *Un visage appuyé contre le monde*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990.

¹⁶⁴ Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 26.

¹⁶⁵ Jacques Brault, *Moments fragiles*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984.

¹⁶⁶ Fernand Ouellette, *Les heures*, Montréal et Seyssel, L'Hexagone/Champ Vallon, 1987.

¹⁶⁷ Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 26.

traces laissées *dans* le corps de la narratrice par les villes étrangères qu'elle a visitées, traces qui forment en elle des couches superposées; il est aussi question, dans un autre extrait, d'élire les images en tant que « demeure ». Si la locutrice de Desautels fait preuve d'une réserve vis-à-vis d'une démarche qui reconstruirait artificiellement ou qui corrigerait le paysage, semblable en cela aux locuteurs décrits par Nepveu, il y a bien chez Desautels une « intervention » minimale en raison d'une fusion entre la narratrice et le paysage. L'épigraphe de Handke met en place une réelle poétique d'auteur; par la référence au journal de l'écrivain placée à la tête de la première section de son recueil, Denise Desautels s'inscrit dans la foulée des propositions esthétiques de ses contemporains québécois tout en s'en distinguant profondément. Resituer volontiers le travail de Desautels au sein du contexte culturel qui l'a vu naître paraît logique; au tournant des années 2000, un vif intérêt pour le paysage prévaut en France et au Québec comme l'a noté Nepveu; qui plus est, la critique littéraire francophone a également été très préoccupée par la question de l'espace à la même époque. Bien entendu, l'étude des lieux dans la littérature n'est alors pas un phénomène nouveau; mais il n'en demeure pas moins que la critique francophone s'est montrée particulièrement ouverte à une telle étude au cours de la décennie 2000¹⁶⁸. Desautels est certainement au fait de tels débats et le rapport au paysage dont témoigne son travail ne me paraît pas étranger à cet intérêt renouvelé pour le lieu en France et au Québec.

¹⁶⁸ Voir notamment, pour les contributions publiées au Québec et/ou par des chercheurs québécois, les textes suivants : Rachel Bouvet et El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota bene, 2003; Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, déambulateurs. Les modalités du parcours en littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006; Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell, *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008; Simon Harel, *Espaces en perdition*, tome 1 : *Espaces précaires de la vie quotidienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007; Simon Harel, *Espaces en perdition*, tome 2 : *Humanités jetables*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009; Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2005.

Leçons de Venise de Denise Desautels et *Après-midi d'un écrivain*

Comme d'autres textes de Desautels tel *Le saut de l'ange* que j'étudierai au second chapitre, *Leçons de Venise. Autour de trois sculptures de Michel Goulet* est le fruit d'une collaboration avec un artiste. Le recueil propose une réflexion sur la pratique d'écriture qui prend pour point de départ trois sculptures que Michel Goulet a exposées à la quarante-troisième Biennale de Venise. Le texte est ainsi divisé en trois grandes parties, chacune d'entre elles étant consacrée à une réflexion autour d'une sculpture particulière; au début de chacun des trois chapitres, on trouve également une photo de ladite sculpture. La première partie, intitulée « Motifs/mobiles », comporte pour épigraphe une citation de Peter Handke, tirée du récit *Après-midi d'un écrivain* [*Nachmittag eines Schriftstellers*]¹⁶⁹ :

Une œuvre c'était quelque chose, pensait-il, où le matériau n'était presque rien et la disposition presque tout; quelque chose qui au repos restait en mouvement, sans rien pour la faire tourner, où tous les éléments se maintiennent eux-mêmes en suspens; qui était ouverte, accessible à chacun et inusable¹⁷⁰.

Dans la première partie du recueil, la locutrice s'érige d'abord en contemplatrice ou en spectatrice de la sculpture de Goulet, commentant et interprétant le projet de l'artiste, tentant d'en cerner les significations et les ramifications profondes; mais l'on peut avancer qu'elle essaie également de devenir partie intégrante de cette œuvre, de s'installer « physiquement » au sein de l'espace qui entoure la sculpture jusqu'à se faire protagoniste du « tableau ». Une phrase témoigne de ce double mouvement :

¹⁶⁹ Peter Handke, *Après-midi d'un écrivain*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1988 [1987]. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle AMÉ immédiatement suivi du numéro de la page. Je renvoie également au texte allemand : *Id.*, *Nachmittag eines Schriftstellers. Erzählung*, Salzburg et Vienne, Residenz Verlag, 1987.

¹⁷⁰ *Id.*, *Après-midi d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 29; cité par Denise Desautels, « Motifs/mobiles », dans *Leçons de Venise. Autour de trois sculptures de Michel Goulet*, *op. cit.*, [s.p.]. Si Desautels opte, dans *L'œil au ralenti*, pour une présentation de l'épigraphe qui comporte le nom de l'auteur mais omet la source précise, elle choisit cette fois d'inclure aussi bien le nom de l'auteur que la référence précise à l'œuvre de Handke. Désormais, les références à l'œuvre de Desautels seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle LV immédiatement suivi du numéro du texte correspondant (1-23).

« [...] je deviens tantôt comédienne et personnage, tantôt violemment spectatrice. » (LV, 4)

Par ailleurs, dès le début de l'entreprise d'interprétation de l'œuvre de Goulet par la narratrice, la sculpture est replacée dans son contexte : c'est que, dès le quatrième poème, on apprend que la locutrice se trouve dans les *Giardini di Castello*. Aussi appelés les *Giardini Napoleonici* (jardins de Napoléon), ils constituent le plus important espace vert de Venise et accueillent notamment les pavillons de la Biennale. C'est donc sur les lieux mêmes de la manifestation que la locutrice interprétera l'œuvre de Goulet, comme si Venise même favorisait une certaine profondeur de l'introspection : « À Venise la terre s'ouvre sous mes pieds. » (LV, 5)

La première sculpture de Goulet comporte la structure d'un lit, laquelle semble en fer forgé et ne comprend ni matelas ni sommier; la structure est néanmoins surélevée, c'est-à-dire que les montants ou pieds arrière de la structure sont fixés au mur à une hauteur d'environ deux mètres. Le lit est donc à la verticale et contient des chaises de couleurs diverses, lesquelles sont fixées les unes par-dessus les autres, s'enchâssant, s'encastant. Faisant face au lit, on trouve un chevalet ou une table à dessin, en fer forgé également. La locutrice, on l'a dit, aimerait s'insérer au sein du tableau, devenir personnage :

Un lit vide, décomposé. Les montants, tête et pied désaxés, dessinent des lignes et des formes aériennes. Ce lit est embarrassé de chaises insoutenables où je ne peux pas m'asseoir, où je ne peux pas penser à m'asseoir, car je n'y suis pas invitée. Je ne peux imaginer ni l'immobilité ni le sommeil. Je regarde devant moi, puis alentour, avec la curieuse sensation d'être observée, de bouger entre le lit et la table à dessin. Quoique déformée par l'ombre de la grille, je suis épiée (LV, 6).

Les chaises enchâssées dans les montants du lit ont pris la pose. Et la grille de la mémoire, si légère pourtant, impose sa clôture. Les lignes de vie zigzaguent et se disloquent sur un mur. L'enfance. De la chair vivante sur une ossature grêle. À ce moment-là je ne reconnaissais pas la fragilité du temps et de ses paysages, du moins on n'en parlait pas autour de moi (LV, 7).

Le deuxième extrait cité ici renvoie la locutrice à son enfance, les réminiscences devenant au fil de la première partie des *Leçons de Venise* de plus en plus précises : les « chaises superposées » de la sculpture deviendront un « portrait de famille » (LV, 8);

la couleur rouge dont sont parées les deux chaises placées tout au centre de la sculpture évoquera à la locutrice le souvenir de sa mère et du « chant rauque » de celle-ci (*LV*, 8). La plongée dans le passé suscitée par le fait de s'immiscer pour ainsi dire au cœur du travail de Goulet revêt en définitive un aspect douloureux, la narratrice avouant que « [s]on cœur éclate » (*LV*, 8), retraçant une « mémoire si dense qu'elle amplifie le deuil » (*LV*, 8), etc. En effet, les réminiscences conduisent la locutrice à se livrer à une réflexion sur les deuils qu'elle a vécus :

Je ne me dépouillerai jamais de mes morts,

puisqu'ils exercent sur moi une implacable fascination. Un jour j'ai osé écrire qu'ils me comblaient. Il n'y avait qu'eux. Aucun futur, qu'un vague point de repère, qu'une émotion vaine, que d'anciens regards, toujours intacts, accrochés aux objets.

Il me faut, avec eux, poursuivre à tout prix le rêve de la chair vivante.

Dans ce paysage je ferai parler les chaises, d'une manière ou d'une autre. J'attirerai l'émotion qui s'absorbe inutilement dans l'intervalle entre l'œuvre et moi pendant que mon corps se cherchera une posture qui le ralentira (*LV*, 9).

On a l'impression que la locutrice parvient, grâce à cette première sculpture de Goulet, à « poursuivre le rêve de la chair vivante » ; c'est pourquoi cette section du livre est si importante. Certes, dans une quête de nature autobiographique, le lit dépouillé lui rappelle les déceptions de l'enfance, les expériences amoureuses avortées, la solitude. Mais la confrontation avec l'œuvre de Goulet permet à la locutrice de sortir de la tentation de se réfugier constamment dans le passé ; en somme, la fréquentation de la sculpture l'autorise à tendre vers l'avenir.

Si la première partie de *Leçons de Venise* constitue donc une tentative d'interpréter le choix de Goulet d'empiler des chaises contre un mur dans les montants d'un lit surélevé, on constate que cette interprétation a tôt fait de prendre une couleur personnelle pour la locutrice. De ce point de vue, l'épigramme de Handke doit être prise en considération : en effet, en attribuant un comportement fort actif à sa locutrice, laquelle est à la fois une spectatrice exemplaire dans son souci d'interpréter l'œuvre qui s'offre à elle et un « personnage » de cette œuvre, Denise Desautels met elle aussi

en évidence le caractère « ouvert » et « accessible » de l'œuvre d'art – je me permets de reprendre ici les termes utilisés par Handke dans l'épigraphe de « Motifs/mobiles ». Elle insiste, me semble-t-il, sur l'aspect inachevé de toute production artistique considérée uniquement en elle-même; l'œuvre atteindrait un caractère achevé lorsque le spectateur ou le lecteur s'en empare avec une réelle vigueur afin de lui conférer un sens, voire d'y trouver un sens singulier en fonction de son expérience propre. Il s'agit là, bien sûr, d'une sorte de principe général – presque universel, dans la mesure où il est question d'une expérience partagée par l'immense majorité des amateurs d'art – qui concerne l'activité de réception.

Quant à *Après-midi d'un écrivain*, rappelons que la critique situe en général ce texte de Handke dans le prolongement des journaux ou carnets (*Le poids du monde*, *L'histoire du crayon*, etc.). Par contre, on a bel et bien affaire à un récit : le texte raconte, dans une perspective autobiographique, un séjour salzbourgeois de Handke, retiré à Mönchsberg. Un personnage d'écrivain se balade dans la ville et en périphérie de celle-ci après une journée de travail. Être foncièrement solitaire, le personnage éprouve le besoin de se frotter aux êtres humains en fin de journée; ces promenades, si elles le rapprochent quelque peu de ses semblables, lui rappellent cependant qu'il éprouve des difficultés notables dès lors qu'il s'agit d'entrer en contact avec autrui par un moyen autre que la littérature. Avec le cadre général du récit de Handke, *Leçons de Venise* entretient peu de parentés. C'est plutôt dans un certain rapport obsessionnel au deuil et dans la manifestation d'une volonté de surmonter un tel type de ressassement que l'on peut relever des similitudes entre *Leçons de Venise* et *Après-midi d'un écrivain* :

Pourquoi ne prenait-il tant part aux choses que lorsqu'il était seul? Pourquoi arrivait-il à prendre en lui ceux qui étaient avec lui seulement une fois qu'ils étaient partis et d'autant plus profondément qu'ils étaient loin? Et pourquoi était-ce seulement ceux des absents qu'il voyait former un couple dont il se faisait l'image la plus lumineuse? Et pourquoi ne vivait-il tout à fait qu'avec ceux qui étaient morts (*AMÉ*, 82)?

Le narrateur de Handke aspire à rompre avec les attitudes décrites ici. S'il souhaite délaissier une tendance au regret mélancolique et à l'idéalisation de ce qui est hors

d'atteinte, c'est donc pour vivre sereinement dans l'ici-maintenant – quitte à renoncer, en partie au moins, aux pouvoirs de l'imagination et à cet agréable jeu qui consiste à recréer le monde (ou ce qui a été) à sa guise. De semblable manière, la locutrice de Desautels espère parvenir à embrasser le présent.

Quant à cette « vérité » acquise que traduit l'épigraphe chapeautant « Motifs/mobiles » et qui se trouve pour ainsi dire modulée tout au long de la première partie de *Leçons de Venise*, elle est relative au rôle actif du lecteur ou du spectateur dans toute manifestation artistique; le destinataire vient conférer à l'œuvre sa complétude et sa valeur grâce à une réelle activité herméneutique. Pourquoi Desautels choisirait-elle de s'appuyer sur l'autorité de Handke afin d'énoncer ce qui peut passer, à toutes fins pratiques, pour une banalité? À mon sens, pour étudier cette épigraphe « de partie », l'on se doit de prendre en considération la notoriété de Handke. La terminologie de Genette, et plus particulièrement la quatrième fonction qu'il attribue à l'épigraphe, se révèle cette fois utile :

Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. J'ai déjà évoqué la discrétion relative, à cet égard, des époques classique et réaliste. Par contraste, l'époque romantique, surtout dans la fiction en prose, se signale par une grande consommation (je ne dis pas « production ») d'épigraphes, que n'égale sans doute que la petite phase, dont nous sortons à peine, d'avant-garde à prétentions intellectuelles, et réciproquement. On a justement noté, dans la débauche épigraphique du début du XIX^e siècle, un désir d'intégrer le roman, et en particulier le roman historique ou « philosophique », dans une tradition culturelle. Les jeunes écrivains des années soixante et soixante-dix se donnaient par le même moyen le sacre et l'onction d'une (autre) filiation prestigieuse. L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécration officielles, elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon¹⁷¹.

Je n'aurais pas tendance à interpréter le choix de la poète québécoise en fonction d'un souhait de préparer sa place au soleil, ou alors d'un désir de reconnaissance ou de gloire. Force est néanmoins de reconnaître que le sceau « Handke » pourrait ici faire

¹⁷¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 163.

figure de « mot de passe d'intellectualité », comme si ce sceau justifiait le fait de transmettre un propos qui reste de l'ordre de l'évidence. Dans le recueil de Desautels, l'épigraphe de la section « Motifs/mobiles » a encore une fois un pouvoir rayonnant, dans la mesure où la locutrice ne cesse de mettre en pratique ce que la citation de Handke suggère; l'intertexte peut être considéré comme un « performant diégétique¹⁷² ». Qui plus est, l'épigraphe de Handke introduit une tentative de définition de l'œuvre d'art; de ce point de vue, il n'est guère surprenant que Desautels se détourne de sa tradition littéraire pour puiser chez un auteur phare du XX^e siècle, qui jouit d'une reconnaissance internationale réelle et qui a produit des classiques modernes de la littérature allemande.

Mais qu'est-ce qu'un « classique »? Chaque tradition littéraire ou chaque culture est-elle en mesure de posséder ses œuvres qui ont valeur de référence universelle? Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*¹⁷³, Robert Melançon oriente sa réflexion à partir d'un grand nombre de définitions usuelles du classique. Melançon écrit :

Si les classiques québécois posent une question plutôt que de s'offrir comme une présence rassurante ou comme une exigence de notre vie intellectuelle, c'est parce qu'ils ne nous ont pas été transmis, parce qu'ils ne sont pas portés vers nous par une tradition, ou parce que cette transmission et cette tradition ont été et restent dans une large mesure lacunaires, chaotiques, contradictoires, rompues et renouées presque au petit bonheur dans des alternances de mépris et d'enthousiasme également excessifs¹⁷⁴.

¹⁷² Cette expression a déjà été évoquée en introduction : en effet, on a constaté qu'André Lamontagne l'emploie dans son étude de 2004, pour décrire le fonctionnement des intertextes au sein de plusieurs romans québécois parus depuis 1985. Lamontagne se réclame bien entendu d'André Belleau pour décrire des romans québécois contemporains au sein desquels l'intertexte a fréquemment une influence directe sur le cours du roman, sur les actions des personnages. Lamontagne écrit : « La distinction la plus opératoire pour saisir le fonctionnement de l'intertextualité dans le contexte de la littérature québécoise est toujours celle qu'a établie André Belleau entre la fonction discursive et la fonction diégétique de la référence littéraire »¹⁷². André Lamontagne, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷³ Robert Melançon, *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Montréal, Éditions Fides et Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Les grandes conférences », 2004.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 25-26.

Ces propos rappellent ceux de Georges-André Vachon en 1967-1968, qui évoquait une « absence de tradition¹⁷⁵ » littéraire surtout pour qualifier l'époque antérieure à la Deuxième Guerre mondiale¹⁷⁶. À l'époque, Vachon rappelait également que le passé littéraire du Québec a longtemps été seulement appréhendé à partir de « la centaine d'années comprises entre 1850 et 1939¹⁷⁷ » : il suggérait de reprendre du début le travail de ceux qui ont constitué les répertoires nationaux des œuvres du Canada français, afin de revisiter leurs choix et de repenser les critères ayant été à l'origine de l'établissement de ces répertoires, celui de la « gratuité » – l'œuvre d'art idéale devant être « désintéressée » – et celui de la « nationalité » notamment¹⁷⁸. Si des entreprises telles que *La vie littéraire au Québec* ou le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* ont depuis produit des résultats convaincants, il n'en demeure pas moins que l'identification de ce que constitue un « classique » québécois ne va pas toujours de soi. Sans aller jusqu'à mettre au premier chef l'accent sur le fonctionnement d'un univers littéraire mondial dont les cultures « dominées » ou excentriques subiraient les aléas, comme le propose Pascale Casanova¹⁷⁹, on ne saurait passer sous silence la position délicate de l'écrivain québécois qui prend la plume au sein d'une petite tradition n'étant pas dotée d'une langue propre, ou alors dans une langue utilisée au sein d'une tradition française fort ancienne et riche. Au lieu de décrier une telle situation, par ailleurs renforcée par la centralisation de la vie littéraire de langue française à Paris, Robert Melançon écrit :

Sur les grandes places où se fixent les cours internationaux, la littérature québécoise ne pèse pas lourd, si même elle est cotée. Il n'y a pas lieu de s'en désoler outre mesure : c'est dans

¹⁷⁵ Georges-André Vachon, « Une tradition à inventer », dans *Une tradition à inventer*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1997 [1967-1968], p. 14.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁹ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. Rappelons que Casanova propose la définition suivante des classiques : « Les "classiques" sont le privilège des nations littéraires les plus anciennes qui, ayant constitué comme intemporels leurs textes nationaux fondateurs, et défini ainsi leur capital littéraire comme non national et non historique, répondent exactement à la définition qu'elles ont elles-mêmes donnée de ce que doit nécessairement être la littérature. » *Ibid.*, p. 28-29.

l'ordre des choses. Quelqu'un peut-il nommer un romancier slovène, un poète estonien? Il s'ensuit néanmoins une difficulté relative à la définition même des classiques¹⁸⁰.

On le note bien : Melançon estime que l'identification des classiques québécois pose toujours un défi. C'est avant tout cet aspect de sa démarche qui me sollicite; car Melançon suggère dans ce texte de 2004 que le canon littéraire du Québec devrait toujours être conçu en fonction d'une « tradition à inventer » ou d'une tradition en cours d'invention. En terre québécoise, tout se passe comme si « l'apparition d'une œuvre nouvelle, dont un inconnu trace peut-être en ce moment même les premiers mots, pourrait nous forcer à tout revoir; un vieux texte auquel personne ne pense pourrait s'en trouver revivifié¹⁸¹ ».

À la lumière de ces constats, comment interpréter le choix de Desautels qui retient les mots de Handke afin de constituer son épigraphe dans les *Leçons de Venise*? Il y a en définitive quelque chose d'universalisant dans la définition de l'œuvre d'art que propose l'épigraphe de Handke, comme si cette définition était vouée à être toujours actuelle, bien qu'elle ait émergé au sein d'une époque et d'une tradition littéraire précises. Si la question du canon ou des textes qui le constituent reste au Québec une source de malaise et si, comme le montre aussi Melançon, la critique littéraire a souvent lu les textes identifiés comme emblématiques en fonction de considérations nationales et non pas en se « demand[ant] comment ils pourraient s'adresser au premier venu qui s'en emparerait, n'importe où, n'importe quand¹⁸² », il n'est pas étonnant que Desautels se soit tournée vers un auteur étranger pour intégrer une définition de l'œuvre d'art idéale. Si l'on tient par surcroît pour acquis que le choix de l'épigraphe est annonciateur d'un réel programme, comme le suggère le concept de « focalisation structurante », l'appui sur un modèle québécois pour traduire un propos universalisant sur l'œuvre idéale ou sur l'activité de réception se serait révélé surprenant, pour des raisons qui tiennent aux particularités mêmes de la tradition ou

¹⁸⁰ Robert Melançon, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸² *Ibid.*, p. 45.

plutôt de l'« absence de tradition » québécoise. Je maintiens donc l'hypothèse que la référence à Handke peut assurer une caution culturelle, celle que permet la référence à un écrivain dont on a le sentiment qu'il s'inscrit au sein d'une tradition disposant d'une réelle profondeur temporelle, ayant produit ses classiques¹⁸³. Par contre, je ne décèle pas dans le geste de Desautels un souhait de se réclamer d'une autorité jugée absolument supérieure : on se souviendra que l'extrait du récit *Après-midi d'un écrivain* retenu à titre d'épigraphe insiste sur le pouvoir d'attraction de l'œuvre même voire sur un certain effacement de son créateur, deux « caractéristiques » déterminant l'œuvre d'art idéale selon la définition de Handke et représentées dans les quelques lignes constituant l'épigraphe par le fait que « tous les éléments [de l'œuvre] se maintiennent eux-mêmes en suspens » ou alors qu'il n'y a « rien pour la faire tourner » (*AMÉ*, 29). Le choix de placer à la tête de la section « Motifs/mobiles » une épigraphe qui suggère un certain retrait de l'artiste incite à penser que Desautels conçoit la position de l'écrivain idéal en fonction d'une certaine modestie. En dépit du caractère certes prestigieux de l'affiliation avec un auteur ayant rédigé des œuvres majeures et

¹⁸³ Je suis bien entendu consciente que la question de l'identité de la littérature autrichienne au sein de l'ensemble allemand n'est pas réglée. Mais Desautels ne me paraît pas lire Handke en fonction de son appartenance à quelque chose comme un système littéraire autrichien, et encore moins en fonction de ses origines slovènes. Par ailleurs, les auteurs de langue allemande, au Québec, ont longtemps été lus d'après certains stéréotypes culturels, comme si leurs textes étaient indissociables d'une réelle « profondeur », attribuable notamment à la langue même dans laquelle ils ont été écrits. On se souviendra du texte d'André Belleau, « L'Allemagne comme lointain et comme profondeur », qui tentait d'expliquer la fascination exercée par la culture allemande sur sa génération, lui qui avait vingt ans dans les années 1950 au Québec. Voir André Belleau, « L'Allemagne comme lointain et comme profondeur », *Liberté*, vol. XXIV, n°5 (octobre 1982), p. 30-39. Belleau, reconnaissant d'emblée que ses points de vue sur la littérature allemande peuvent témoigner d'une vision « naïve et simpliste », rappelle néanmoins : « Tout se passe comme si la culture allemande avait été porteuse des signes de la profondeur et de l'authenticité. » *Ibid.*, p. 31 et p. 33. Dans la conclusion de son article, il interprète l'intérêt de sa génération à l'égard des textes allemands en le situant dans une perspective résolument québécoise : « L'industrie culturelle en Amérique du Nord, au sens que lui donnait Adorno, tend à annexer le langage, tous les langages. Les ravages sont plus grands au Québec. Sa culture marginalisée s'avère incapable de détourner l'industrie culturelle à son profit. Ainsi, il existe un rapport entre la marginalité québécoise, porteuse de la différence dans l'uniformité américaine, et la vision élevée du langage comme entreprise esthétique essentielle à laquelle est lié de quelque façon le salut. Or, il se trouve que la littérature allemande (notamment à l'époque romantique) exprime de la façon la plus entière cette conception; elle repose sur elle. À un certain moment, une sorte de conjonction s'est produite entre la marginalité québécoise et cette fragilité tragique qui fait vibrer certains textes de Hoffmann, de Tieck, de Kleist, de Brentano comme le cristal du destin. » *Ibid.*, p. 39.

qui, par ailleurs, est aussi un contemporain de Desautels, il paraît difficile de suggérer que la poète québécoise opte pour une affiliation avec Handke qui érigerait ce dernier en figure absolument tutélaire derrière laquelle il conviendrait de se retirer avec révérence.

C'est pourquoi j'aimerais me tourner vers une autre réflexion sur les classiques, plus récente et qui est également stimulante pour l'analyse des *Leçons de Venise*. Cette réflexion se trouve dans un chapitre de l'essai *Unsere breite Gegenwart* (« Notre large présent »), de Hans-Ulrich Gumbrecht¹⁸⁴ : le chercheur y développe une thèse selon laquelle notre époque aurait fait sienne une « nouvelle relation » avec les classiques de la littérature, plus « détendue », voire décripée¹⁸⁵. Cette relation est interprétée par Gumbrecht en fonction de la transformation contemporaine dans la construction du temps, d'un renversement de « chronotope » qui se serait d'abord produit à la fin des années 1970 ou au début des années 1980 dans le cadre de la polémique opposant les intellectuels se réclamant du postmodernisme et ceux qui sont plutôt demeurés fidèles à un certain projet moderne; cette nouvelle construction du temps, encore innommée (« *immer noch namenlose*¹⁸⁶ ») selon l'essayiste, aurait aussi fait en sorte que notre relation aux « instances de l'autorité (pas uniquement culturelles)¹⁸⁷ » connaisse une évolution, tout en conservant une influence sur notre manière d'aborder « toute forme d'expérience¹⁸⁸ ». D'entrée de jeu, Gumbrecht se demande si l'ancien chronotope de la « vision historique du monde¹⁸⁹ » – une telle représentation serait née autour de 1800, selon lui – a bien connu une crise pendant le XX^e siècle, qui aurait pu provoquer entre autres choses le changement dans la relation avec les textes classiques. Avec les travaux de Lyotard notamment, qui montrent bien que les grands récits totalisants

¹⁸⁴ Hans-Ulrich Gumbrecht, « Gelassene Bewunderung. Über unsere neue Beziehung zu den Klassikern (und ihrem Leben) », dans *Unsere breite Gegenwart*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2010, p. 94-113.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 96. Tous les extraits cités de l'essai de Gumbrecht dans les lignes qui suivent sont mes traductions.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 103.

n'ont pas forcément valeur de vérité et que plusieurs récits concurrents sont envisageables, l'on peut concevoir que le rapport à l'autorité se modifie – c'est, du moins, ce que Gumbrecht semble suggérer. Qui plus est, dans l'ancienne vision historique du monde, le passé appartenait au passé, et l'avenir était conçu tel « un horizon ouvert de possibilités¹⁹⁰ »; dans le nouveau chronotope qui caractériserait le dernier quart du XX^e siècle, les sujets sont désormais « inondés par les souvenirs et les objets du passé¹⁹¹ » tout en se sentant souvent menacés par l'avenir; il y a une sorte d'imbrication des temporalités, qui conduit Gumbrecht à évoquer un « présent des simultanités¹⁹² » toujours en croissance ou connaissant un élargissement, et au sein duquel les textes classiques peuvent conserver une signification actuelle ou immédiate. Pour mon analyse du lien Desautels-Handke, c'est toutefois l'aspect suivant de la réflexion de Gumbrecht qui se révèle le plus intéressant : si l'essayiste reconnaît que sa génération a surtout été encline à la « résistance aux classiques¹⁹³ », mue par une sorte de précaution intellectuelle qui l'incitait à aborder ceux-ci sous l'angle d'une certaine méfiance, il suggère également que les générations plus jeunes croient aux vertus des classiques. Ces générations actives aujourd'hui liraient tout autrement les classiques, dans une perspective qu'il qualifie d'« existentialiste » :

Vor allem aber glaube ich zu sehen, daß wir die Klassiker heute weniger politisch lesen als noch vor einem Vierteljahrhundert – und ihre Texte statt dessen, um einen Gegenbegriff in die Diskussion zu bringen, aus einer existentialistischen Perspektive erfahren. Wir beziehen die Begriffe, Bilder und Szenen aus den klassischen Texten nicht mehr selbstverständlich auf Probleme „der heutigen Gesellschaft“ oder gar auf Probleme „der Menschheit an sich“, sondern setzen sie in vielfache Beziehungen zu Situationen und Herausforderungen des individuellen Lebens. Nicht in Beziehung zu Situationen und Problemen unseres je eigenen Lebens, sondern in Beziehung zu typischen Herausforderungen des Lebens, die vielen Lesern vertraut sind. So möchte ich in diesem Zusammenhang das Wort „existentialistisch“ verstehen¹⁹⁴.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 105.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 108. Je traduis : « Je crois surtout déceler qu'aujourd'hui nous lisons les classiques de manière moins politique qu'il y a encore un quart de siècle – et, pour introduire dans la discussion une notion contraire, que nous faisons au lieu de cela l'expérience de leurs textes dans une perspective

Aux yeux de Gumbrecht, le chronotope caractéristique de la situation actuelle, avec son rapport à l'avenir moins souple ou plus « bloqué¹⁹⁵ », aurait contribué à rendre « la possibilité de l'action comme un façonnement de l'avenir¹⁹⁶ » plus ardue. La possibilité de l'action proprement « politique¹⁹⁷ » serait également affectée par cette nouvelle représentation ou construction du temps, et surtout du temps à venir. De nos jours, on lirait donc moins les classiques en fonction de gestes ou d'actes potentiels, de l'ordre du social ou du politique, mais plutôt en ce qu'ils recèlent de ressources susceptibles d'éclairer les situations quotidiennes, les expériences vécues et habituelles, le présent même, etc. Cette idée d'un appui sur des textes célébrés allant dans le sens d'une intimité – bien qu'élargie – correspond bien à l'usage du récit *Après-midi d'un écrivain* dans *Leçons de Venise*. L'image suggérée par Gumbrecht d'un « présent des simultanités », d'un présent « large », est aussi, à mon sens, celle d'un présent capable d'accueillir les textes canoniques sans se sentir intimidé ou compromis par ces textes ou sans concevoir que le savoir dont ceux-ci sont porteurs se révèle désuet; c'est aussi, par ricochet, postuler l'existence de lecteurs qui lisent les classiques sans doute d'abord en fonction de leur valeur à l'égard du présent même. Enfin, le modèle du « présent des simultanités » évoque une certaine horizontalité des relations, et non pas la seule descendance ou succession à des « génies » ou à des auteurs magistraux. Si l'on retient les hypothèses de Gumbrecht, Desautels ferait alors simplement figure d'auteure en prise sur son époque, qui épouse les principaux aléas de la relation contemporaine ou « existentialiste » avec les classiques, mais elle aurait également l'allure d'une auteure

existentialiste. Nous ne rapportons plus naturellement les conceptions, images et scènes des textes classiques à des problèmes "de la société d'aujourd'hui", voire à des problèmes "de l'humanité en soi", mais nous les plaçons plutôt dans de multiples relations avec des situations et des défis de la vie individuelle. Non pas en relation avec des situations et des problèmes de notre vie propre à chacun, mais en relation avec des défis typiques de la vie, qui sont familiers à plusieurs lecteurs. C'est sous ce rapport que j'aimerais comprendre le mot "existentialiste". »

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

qui se place dans une position plus égalitaire vis-à-vis de Handke, sans considérer ce dernier comme un modèle incontournable ni une autorité absolue.

Il me semble que l'on gagne à interpréter le choix de Desautels en le situant à la croisée des perspectives étudiées ici, celles qui sont introduites par les travaux de Melançon, de Vachon et de Gumbrecht. J'ajouterais cependant que le fait d'emprunter à une tradition « étrangère », autre que la française, comporte un autre avantage pour l'écrivain québécois contemporain. Dès lors que l'on cherche à nommer des œuvres québécoises d'autrefois qui seront jugées importantes, afin de constituer un patrimoine, tant Georges-André Vachon que Robert Melançon insistent sur la nécessité de prendre en considération les liens que ces œuvres entretiendraient avec les textes classiques français :

On ne pourrait, par exemple, reconstituer l'évolution de la poésie québécoise, de François-Xavier Garneau à Fernand Ouellette, sans faire intervenir tous les poètes français de quelque importance, de Victor Hugo à Pierre Jean Jouve; cela ne revient pas à la réduire à un écho de la poésie française, ni à nier ses déterminations propres, mais à reconnaître que la poésie française intervient, à chaque phase de son développement, comme une de ses déterminations essentielles. Les classiques français sont aussi les nôtres¹⁹⁸.

Si la définition de ce qu'est un classique québécois reste difficile à établir et s'il s'agit bien au Québec de fonder une tradition littéraire, les épigraphes définissant une réelle poétique d'auteur semblables à celles que l'on trouve dans *Leçons de Venise* ou dans *L'œil au ralenti* constituent des lieux privilégiés pour que les écrivains québécois identifient d'autres modèles appartenant à une tradition éloignée; pour qu'ils témoignent de manière criante de la nécessité de créer quelque chose de neuf, de forger une tradition. Dans un même cadre, se référer à un écrivain français réduirait l'originalité du geste de l'écrivain québécois qui, empruntant à un classique qui à maints égards appartient à sa culture, actualiserait dans l'œuvre un idéal transmis dans l'épigraphe, selon la perspective de la « focalisation structurante ». Dans le contexte québécois, si l'on a affaire à une épigraphe totalisante présentant une réelle poétique

¹⁹⁸ Robert Melançon, *op. cit.*, p. 48.

d'auteur ou une définition de l'œuvre idéale, on gagnerait donc à déceler un schéma de l'affiliation interculturelle uniquement dans le cas où cette épigraphe est empruntée à une littérature étrangère autre que la française.

Conclusion

Au début du chapitre, je soutenais l'hypothèse que les cas de « focalisation structurante » examinés témoigneraient d'une manifestation explicite d'*auctorialité*, dans la mesure où le rapport de responsabilité qu'entretient l'écrivain québécois vis-à-vis de son œuvre est en quelque sorte souligné lorsqu'on examine attentivement le déploiement de la « focalisation structurante ». À travers un certain rapport avec la littérature étrangère ou par la manière même dont ils intègrent un élément précis du texte étranger auquel est conféré un pouvoir structurant, les écrivains prennent position, témoignant, fût-ce malgré eux, de certaines intentions.

Il semble que l'on puisse situer ces prises de position permises par les affiliations bernhardiennes ou handkéennes sur quatre plans ou en fonction de quatre catégories. D'abord, j'ai suggéré que l'écrivain québécois prend position, grâce au référent étranger, par rapport aux propositions esthétiques de ses contemporains québécois : ce positionnement peut, d'une part, prendre la forme du « détournement », lorsque l'écrivain s'appuie sur la littérature étrangère pour refuser nettement les propositions en question; mais il peut, d'autre part, prendre la forme de l'« ambivalence », dans le cas où l'écrivain québécois respecte sous certains aspects les propositions contemporaines tout en s'en éloignant fortement à d'autres égards. Puis, il y a un autre type de positionnement, tendu vers le lecteur : en effet, on a vu que l'écrivain québécois pouvait lancer un appel ou un défi au destinataire en évitant de dévoiler de manière directe ses sources, ce qui incite le lecteur à découvrir lui-même l'affiliation étrangère; un tel rapport à l'intertexte peut témoigner du souhait d'élargir

les horizons ou les références de la littérature québécoise. Quant au troisième type de positionnement, il s'agit à mon sens d'un positionnement que l'écrivain québécois contemporain adopte à l'égard de son œuvre propre; ainsi, le refus du référent étranger, non reconnu en tant que tel chez de Bellefeuille, va de pair avec un changement de cap notable au sein de son esthétique. Enfin, un quatrième positionnement concerne la Littérature même : c'est d'abord le choix d'exprimer une vérité banale ou la plus quotidienne qui soit, mais relative au geste de création ou de réception, en se référant à la littérature étrangère; c'est aussi la décision de développer une poétique d'auteur en s'appuyant sur un texte étranger. Des quatre positionnements, ce dernier est sans doute le plus attendu, dans la mesure où certains écrivains québécois contemporains nous disent que, pour exprimer ce que peut ou doit être la littérature, il est préférable de puiser à une tradition littéraire mieux établie, dotée d'œuvres faisant partie du canon international.

Fait intéressant : deux auteurs du corpus empruntent, dans le cadre de leur « focalisation structurante », au *Neveu de Wittgenstein*; or, il semble bien que de Bellefeuille et Daviau aient lu l'œuvre dans la foulée de sa première traduction en français en 1985, puisque les textes des deux auteurs qui comportent la référence à l'œuvre sont respectivement parus en 1989 et en 1990. Denise Desautels a également lu *Après-midi d'un écrivain* peu après sa traduction en français en 1988, puisque son recueil *Leçons de Venise* a été publié en 1990. Cependant, la date de publication des autres textes québécois étudiés ne témoigne pas d'une lecture des œuvres de Bernhard ou de Handke ancrée dans l'actualité de leur traduction.

Notons également que chez Denise Desautels en particulier, on voit à quel point les références à Handke sont indissociables d'une réflexion sur la création, sur la venue à l'écriture; or, pour ce faire, la poète emprunte aussi bien aux romans de Handke qu'au récit ou au journal d'écrivain. Il est un élément récurrent qui fait système dans les appropriations de Desautels : c'est l'idée d'une attention au monde immédiatement accessible à chacun; cet attachement concerne parfois le monde envisagé dans son

caractère spatial ou géographique, mais il peut également être lié à une ouverture considérable sur des œuvres littéraires ou cinématographique jugées novatrices à une époque donnée, comme s'il s'agissait de souligner l'existence de celles-ci (*Ce désir toujours. Un abécédaire*). De plus, la réflexion suscitée par l'appropriation des œuvres de Handke envisage également le « monde » en fonction des obstacles et des expériences les plus habituels ou courants qu'il engendre. Dans la foulée de Handke, prime chez Desautels un intérêt pour le « quotidien », et pour de grandes questions existentielles – comment écrire, comment lire?

Le rôle actif de l'écrivain québécois contemporain, qui s'associe à d'autres traditions plutôt que de « subir » des influences, est rendu visible à des degrés divers dans les textes analysés. Bien sûr, l'exemple puisé dans « Tout est doux », de même que les épigraphes examinées dans deux recueils de Desautels, témoignent d'entreprises pour ainsi dire délibérées, de liens revendiqués du fait même que les citations diverses sont explicitement identifiées. Au sein de la nouvelle de Daviau par exemple, l'extrait de Bernhard constitue l'unique citation explicite, dans un texte qui d'ailleurs n'évoque aucun écrivain de manière directe; ainsi, une place centrale se voit attribuée à l'extrait emprunté au *Neveu de Wittgenstein*. Cela ne signifie pas pour autant que certaines références plus implicites ne puissent témoigner du rôle « actif » de l'écrivain québécois contemporain. L'analyse des images du « fauteuil à oreilles » et de la femme « qui écrit de la main gauche » relevées dans les textes critiques, textes respectivement publiés dans le recueil issu du blogue de Mavrikakis et dans les pages d'une revue d'art contemporain, appuie l'hypothèse du caractère concerté des entreprises des deux auteures, enfin dans une large mesure. L'on a aussi trouvé chez Bellefeuille au moins un exemple probant du détournement réfléchi de l'affiliation. Le plus souvent, le rapport à la littérature étrangère paraît donc *recherché*, plutôt que naïf ou machinal.

Délaissant la nouvelle « La maladie des dénombrements » qui, par le refus de l'affiliation sur laquelle elle repose, constitue un cas particulier au sein du corpus

étudié, l'on peut s'arrêter brièvement à la question du détournement de la tradition québécoise. Les œuvres examinées révèlent-elles un désir véritable de contourner ou de rejeter cette tradition en recourant à d'autres sources? À mon sens, hormis chez Mavrikakis, on ne peut parler d'une évacuation implacable ou concluante; ainsi, l'intégration de la littérature étrangère doit le plus souvent être interprétée sous l'angle d'une « plus-value ». Dans *Ce désir toujours. Un abécédaire* et *L'œil au ralenti*, Desautels se place dans une concordance avec certaines propositions thématiques ou esthétiques de ses contemporains québécois tout en s'écartant distinctement de celles-ci; dans l'abécédaire par exemple, l'affiliation favorise la mise en place d'un *ton* qui permet à Desautels de se démarquer des poètes québécoises qui abordent à la même époque des questions intimistes semblables à celles qui l'occupent. On assiste à une démarche similaire dans *L'œil au ralenti*. Somme toute, l'épigraphe et son « actualisation » dans la première section du recueil permettent à Desautels de développer un rapport au paysage différent de celui qu'on trouve dans la poésie québécoise des années 1985-2000; mais Desautels valorise aussi une certaine fidélité à l'égard du paysage, se rapprochant ainsi du programme de plusieurs poètes québécois à la même époque. Chez Daviau, la plus-value est évidente : l'auteure délaisse un certain référent américain traditionnel, mais dans un but de substitution qui n'a pas forcément une valeur critique; il s'agit simplement de faire découvrir une autre tradition, germanophone en l'occurrence. Quant à la référence à Handke qui permet d'appuyer dans *Leçons de Venise* ce que j'ai qualifié de « vérité » quasi universelle relative tant à la production qu'à la réception de l'œuvre d'art, il semble qu'elle doive aussi être interprétée en fonction d'une certaine « plus-value ». En s'appuyant sur Gumbrecht, l'on peut soutenir que Desautels considère les classiques comme des textes qui conservent toute leur valeur dans un « présent large » semblable à celui que désigne le théoricien allemand; dans une perspective pleinement transtemporelle, transpatiale ou transculturelle ou alors au sein d'un horizon québécois.

L'aspect « structurant » de l'élément étranger sur lequel l'auteur québécois focalise son attention émerge de diverses manières; en effet, l'élément étranger, en dépit de son pouvoir totalisant, ne vient pas forcément nuire à l'originalité de la démarche des auteurs québécois. Introduisant un *ton* ou une *voix* dans *Deuils cannibales et mélancoliques* et *Ce désir toujours. Un abécédaire*, il ne paraît guère menaçant : d'une part, Mavrikakis introduit l'image bernhardienne dans un contexte québécois fort bien présenté, se prêtant à des comparaisons qui témoignent d'une connaissance réelle de la scène culturelle et littéraire montréalaise et qui donnent une certaine finesse à ce qui pourrait autrement passer pour le simple recyclage d'une image ou d'un propos; d'autre part, chez Desautels, la posture auctoriale s'arc-boute à une réflexion sur la question des « valeurs » dont le sérieux assure une envergure certaine à la démarche. Puis, si la nouvelle « Tout est doux » peut sembler entièrement consacrée à un développement autour de la citation de Bernhard, il faut néanmoins reconnaître que le rapport aux lieux du protagoniste de Daviau se distingue de celui du narrateur bernhardien; de même, le développement autour de la citation de Bernhard se révèle foisonnant, dans la mesure où il engage le personnage dans une série de lieux, esquissant un parcours plus international que celui qui est offert dans *Le neveu de Wittgenstein*, tout en ne négligeant pas un contexte montréalais précisément représenté. Dans *L'œil au ralenti*, Desautels s'appuie certes sur Handke pour introduire une certaine écriture du « corps habité » : mais le texte de Desautels se penche d'abord et avant tout sur le rapport aux villes étrangères, ce qui signifie donc que les préoccupations handkéennes se voient transposées dans un contexte bien particulier, lequel est investi de manière ingénieuse par Desautels – on songera notamment à l'idée de la « mémoire stratifiée ». Dans *Leçons de Venise*, l'épigraphe de Peter Handke permet à Desautels d'introduire une définition de ce que devrait être le rapport aux objets littéraires ou artistiques : si l'écrivaine respecte dans son recueil cette définition, elle la dépasse aussi largement ou, plutôt, la porte à son point culminant. Handke parlait du caractère « suspendu », « ouvert » ou « accessible » de l'œuvre d'art; Desautels, en attribuant à sa locutrice le comportement que l'on a étudié, place celle-ci dans une

position de constante *plongée* dans l'œuvre, cette immersion totale favorisée par la contention et l'intensité de la narratrice s'avérant des plus productives. Par contre, chez Normand de Bellefeuille, on peut considérer que l'expression puisée chez Bernhard a un pouvoir totalisant sans doute trop puissant, dans la mesure où la nouvelle, fort brève, est entièrement consacrée à ces fameux « dénombrements »; le fait que l'expression reprise constitue le titre de la nouvelle compromet encore davantage la nouveauté de l'entreprise de de Bellefeuille, ce qui pourrait aussi expliquer sa décision de travestir l'affiliation. Hormis ce dernier cas de figure, tous les exemples étudiés montrent que le fait de conférer un rôle de choix à un « unique » élément puisé chez Bernhard ou Handke ne constitue pas un pari risqué, mais se révèle plutôt un exercice fécond qui, le plus souvent, dépasse très largement la simple quête d'une autorité étrangère.

CHAPITRE II :
LA PRÉSENCE. ÉCRIRE AVEC LE SPECTRE ET LE DEVENIR-
SPECTRE (DENISE DESAUTELS, NICOLE FILION, ROBER RACINE ET
NORMAND DE BELLEFEUILLE)

Aborder les textes (hyper)contemporains en fonction de l'imaginaire spectral dont ils sont porteurs est presque devenu un lieu commun. Si le terme de « spectre » a connu une fortune certaine dans les sciences humaines depuis la parution de *Spectres de Marx*¹, les travaux de Dominique Viart² et de Laurent Demanze³ ont contribué à répandre l'hypothèse d'une exemplarité française de cet imaginaire. L'ouvrage de Jean-François Hamel⁴ paru en 2006 propose toutefois une vision différente des choses, prenant appui sur un corpus non strictement français et érigeant la revenance en particularité indéniable de la modernité littéraire et philosophique. Dans les travaux ayant essaimé depuis la parution de l'ouvrage de Derrida, la hantise incarne un paradigme esthétique et ne permet pas uniquement d'envisager des textes marqués par un certain poids de l'Histoire; si des événements importants du XX^e siècle s'imposent souvent, dans la littérature contemporaine, comme autant de spectres⁵, la hantise peut

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

² Dominique Viart, « Filiations littéraires », *loc. cit.*; *Id.*, « Récits de filiation » et « Fictions biographiques », *loc. cit.*

³ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, op. cit.*

⁴ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*

⁵ À l'instar de plusieurs autres chercheurs, Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray suggèrent, dans l'introduction des actes du colloque *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine* publiés en 2012, que « depuis une trentaine d'années, [...], les thèmes du spectral, de la hantise sont insistants dans la littérature narrative française ». Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine, op. cit.*, p. 7. Les auteurs signalent l'existence de trois générations d'écrivains français marqués par un imaginaire spectral. Les œuvres de la première génération se penchent surtout sur l'expérience concentrationnaire; la deuxième génération (Perec, Modiano, Fleischer, etc.), fille de la première, s'intéresserait à d'autres thématiques, bien qu'elle fasse souvent allusion, quoique de manière restreinte, à la Shoah. À compter de l'année 1968, qui pourrait selon les auteurs être associée à une prise de parole de la seconde génération, les spectres de la littérature française témoigneraient davantage du « retour du refoulé (individuel, historique, social) », et embrasseraient, au-delà de la Shoah, « divers lieux, faits, crimes ou charniers plus contemporains », tout en se fondant parfois dans l'archive, la trace ou la photographie. La troisième génération – la date de la chute du mur de Berlin est associée, en toute logique, à cette périodisation –

aussi désigner ces nombreux écrits d'aujourd'hui qui présentent des auteurs possédés, tourmentés par les fantômes ou les œuvres d'autres écrivains.

Ce deuxième cas de figure m'occupera dans les pages qui suivent : la présence fantomatique de la figure de Thomas Bernhard, la possession de certains personnages par les œuvres de Bernhard ou de Handke, s'imposent, se manifestent avec évidence tant chez Denise Desautels que chez Nicole Filion, Rober Racine et Normand de Bellefeuille. Il convient cependant de s'interroger sur la spécificité potentielle de cet effet de « spectralité » donné à lire dans les œuvres de mon corpus : le personnage hanté par des œuvres et des figures étrangères se distinguera-t-il forcément de celui qui est fréquenté par le spectre d'un écrivain issu de sa propre tradition littéraire – et, le cas échéant, dans quelle mesure et comment? Prendre largement appui sur des simulacres de Bernhard ou de Handke implique-t-il, pour un écrivain québécois, des investissements désirants ou idéologiques clairs, des pratiques scripturaires absolument singulières? Par la « présence » – ce terme un peu plus général que celui de hantise qui chapeaute mon chapitre –, je fais référence à un type d'intertextualité qui se rapproche de ce qu'Anne Chamayou désigne, dans un collectif paru en 2011, par la notion de « fantôme ». Plutôt que de prendre comme premier objet d'intérêt des marques explicites d'intertextualité (citation, référence précise, allusion, etc.), Chamayou affirme, dans l'introduction dudit collectif, que

[...] ce qui est visé ici est plus singulier, plus individuel, plus émotionnel, plus charnel aussi. Dans ce large espace de la vie littéraire où les œuvres ne sont pas dissociables de ceux qui les écrivent, et où les écrivains sont à la fois des créateurs et des êtres aux individualités repérables, il arrive que tel écrivain soit *habité* par tel autre au point que sa présence

semble de plus en plus préoccupée par le refoulé individuel, lequel s'inscrirait souvent sous le thème de la mort de l'enfant. *Ibid.*, p. 13-14. Au sein du discours critique sur la littérature contemporaine, le spectre est aussi associé à un imaginaire nourri de la « fin » dont sont porteurs, pour ne citer qu'un exemple, les nombreux récits qui abordent la question de l'apocalypse. Mais l'on évoque également une logique du spectre pour décrire la démarche de ces nombreux écrivains contemporains qui choisissent de rendre compte du deuil ou du retour des morts par le recours aux autres arts et à un travail sur l'image, à partir de la photographie et du cinéma notamment. Dans le texte de fiction, le recours à ces autres arts permet de repenser le lien avec la mémoire ou le souvenir, d'imposer d'autres façons de concevoir le rapport entre le passé et le présent, entre l'oubli et le retour; il contribue parfois à souligner davantage les phénomènes de hantise ou la prévalence d'un rapport complexe à la temporalité. C'est qu'à l'instar du spectre, l'image présente dans le texte littéraire vient parfois bousculer un certain ordre, établissant une certaine discordance au sein de l'espace textuel qui l'intègre.

représente pour sa vie d'artiste un élément déterminant : compagnonnages intellectuels, filiations artistiques aux douloureux cas d'héritage, réminiscences, rivalités ou hantises, séductions ou repoussoirs. Que ces emprises soient avouées ou fuies, qu'elles prennent la forme de la dédicace intérieure, de la ressemblance ou de la contestation, qu'elles se vivent comme une provocation ou sous la forme résignée du pis-aller, tantôt elles favorisent l'écrivain tantôt elles l'entravent et l'inhibent. Ombres portées, ombres *portantes* : le mot « fantôme » qui signifie, dans le langage des bibliothèques, la place marquée du « livre manquant » convient pour désigner cette aura et cette évanescence, l'absence agissante d'un écrivain dans l'œuvre et la vie d'un autre⁶.

La plupart des textes que j'examine vont au-delà de ce que suggère Chamayou, dans la mesure où l'écrivain et l'œuvre étrangers ne surgissent pas forcément sous une forme fugitive, ne donnent pas uniquement lieu à une certaine *atmosphère*; cependant, l'image de l'« écrivain *habité* » peut souvent être associée à ces textes, comme si les figures ou les œuvres de Bernhard et de Handke avaient élu domicile dans les personnages mêmes, s'immisçant au plus près de leurs préoccupations.

Bien que je retienne à dessein, dans la conclusion, le terme de « présence » pour qualifier l'ensemble des démarches d'appropriation étudiées dans ce chapitre, je me référerai d'abord, sur le plan théorique, à des travaux qui abordent les vastes questions du « spectre », du « fantôme », etc.; car, en un sens, ces derniers termes peuvent bien être associés aux démarches de Desautels, de Filion, de Racine et de Bellefeuille. Qui plus est, ces expressions restent certainement les premières qui aient été associées à des phénomènes semblables à ce que proposent les œuvres analysées ici. Cela dit, il m'apparaît important de revoir les inflexions et les définitions attribuées à ces termes, parfois surutilisés par la critique littéraire, ou employés de manière à proposer un regard tantôt fort ciblé ou trop restreint, tantôt trop large, sur la vaste logique de la hantise ou de la « possession ».

Si les discours consacrés aux spectres ont été divers en sciences sociales depuis une vingtaine ou une trentaine d'années – perspectives intertextuelle, poétique ou alors résolument psychanalytique, pour mentionner quelques exemples –, des constats communs émergent tout de même. Ainsi pense-t-on souvent le fantôme, dans la foulée

⁶ Anne Chamayou, dans Anne Chamayou et Nathalie Solomon (dir.), *Fantômes d'écrivains*, op. cit., p. 11.

de Derrida, en fonction d'une « intempestivité ou [d'une] anachronie radicales⁷ », d'une « disjointure dans la présence même du présent⁸ », d'une « non-contemporanéité du temps présent à lui-même⁹ ». Ce qui étonne, chez Derrida déjà, c'est le caractère absolu – ou « radical », pour reprendre le terme qu'utilise le philosophe – de la suggestion du *décalage* sur le plan du temps. Dans un texte publié en 2012, Dominique Rabaté soutient également que, dans l'art d'aujourd'hui, la hantise s'accompagnerait d'un anachronisme très lourd de conséquences :

fantômes et spectres ont [...] en commun de produire le même mouvement de perturbation temporelle : revenant d'un autre temps (qui est aussi un autre monde, une autre localisation), ils dissocient le présent d'avec lui-même, en le désajoutant, pour ainsi dire en reprenant le vers fameux d'Hamlet : "Time is out of joint." Sous l'effet de cette apparition, le survivant ne peut plus coïncider avec son propre temps, pas plus qu'avec lui-même. Il devient le personnage de la dissociation et de la mauvaise conscience, bouffon à la fois comique et tragique¹⁰.

Le personnage hanté, celui qui « subit » le fantôme, est donc appelé à connaître, propose Rabaté, un manque de prise remarquable sur son époque, doublé d'un effritement de toute maîtrise de lui-même; on a affaire à des personnages qui connaissent une psychose, un trouble dissociatif de l'identité, etc. On note encore une fois le caractère catégorique de la position de Rabaté : pourquoi le spectre *devrait-il* déclencher un écart si considérable qu'il en devient source de déréalisation?

Chez d'autres critiques, dès lors qu'il est question de la littérature contemporaine, le dérèglement du temps entraîné par la spectralité est placé sous le signe d'une irrésistible mélancolie; la spectralité paraît surtout associée à la « perte d'un passé désormais inaccessible et indéchiffrable¹¹ », mais dont le descendant refuse de se détacher. Pour Laurent Demanze, l'héritier du « récit de filiation » – présenté dans l'introduction – souhaite prendre le pouls de tout ce qu'il a perdu. Il pourrait se trouver à extérioriser une « tenace inquiétude envers les pouvoirs de la littérature,

⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 52.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Dominique Rabaté, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre », dans *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, *op. cit.*, p. 255-256.

¹¹ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 22.

comme si la perte qu'il tentait d'exorciser s'insinuait jusqu'au plus profond des ressources du langage¹² ». La hantise est-elle condamnée à se révéler en général l'indice du caractère *inachevé* ou *imparfait* du présent? Pourquoi a-t-on si souvent l'impression, à lire la critique contemporaine, que le fait de revisiter maîtres littéraires et figures parentales ne saurait que traduire l'*abattement* de celui qui vient après, peinant à se dépêtrer de l'abondance de références, non pas apte à diffuser harmonieusement une tradition, mais sombre et regardant pour l'essentiel derrière?

À travers le spectre, se manifesterait souvent la vacuité de l'individu contemporain, une altération de l'identité de celui-ci qui pourrait se rendre jusqu'à l'effacement. Dans un ouvrage paru en 1993, Marie-Ange Depierre se réclame du travail fondateur de Nicolas Abraham et Maria Török sur l'identification endocryptique¹³ pour réfléchir à son tour sur les notions de « fantôme » et de « crypte »¹⁴, souhaitant prendre le contre-pied de la critique littéraire, surtout attachée à la figure parentale du fantôme, elle se penche sur l'héritier taraudé par le fantôme, qu'elle nomme le « fantasmophore ». Marie-Ange Depierre le précise sans ambages : les deux concepts psychanalytiques centraux de son analyse, la crypte et le fantôme, sont envisagés comme des « figures du négatif¹⁵ ». Dans l'introduction de son ouvrage, elle écrit :

À la notion positive de l'écriture comme expression de soi, l'existence de l'écrivain fantasmophore apporte toute une « aura » de négatif – un effacement du sujet dans l'écriture –, où le texte ne passe qu'à travers « quelqu'un ». Cette notion de traverse, de traversée, fait du fantasmophore un passeur sans certitude, doutant de lui-même et de son Autre, mais, en même temps, elle en fait un être en quête de vérités, la sienne et celle de son fantôme. [...] L'écrivain hanté par l'œuvre d'un prédécesseur pourra-t-il trouver sa voix dans cette écriture syncopée – cet arrêt de soi pour livrer passage à l'autre –, cette écriture fuguée qui s'écrit à deux mains comme un palimpseste vocal où les motifs se répètent, se fuyant et se poursuivant l'un l'autre¹⁶?

¹² *Ibid.*, p. 37-38.

¹³ Nicolas Abraham et Maria Török, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987 [1978].

¹⁴ Marie-Ange Depierre, *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1993.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

Si Depierre nuance quelque peu son propos en faisant du fantasmophore un être à la recherche du *vrai*, de connaissances, ce personnage apparaît néanmoins, sous sa plume, radicalement *second* – il est tout sauf affirmatif. Dans un chapitre ultérieur de l'ouvrage, elle va plus loin, et avance qu'« être fantasmophore deviendrait l'unique héritage de ceux qui ont tout perdu, jusqu'à leur nom et leur identité¹⁷». Portrait funeste du successeur, s'il en est : le rapport fantôme-fantasmophore peut également être à l'origine d'une « dette » chez le descendant, point de vue que partage Laurent Demanze qui utilise à plusieurs reprises cette notion; au-delà de cette « "communauté enfouie"¹⁸ » qui l'habite, ne serait-ce pas le sentiment d'une dette qui écartèle l'héritier « en tensions contradictoires¹⁹»?

Stéphane Chaudier, tirant des conclusions similaires à celles de Depierre et de Demanze, a pour sa part tenté de s'interroger sur le surgissement des spectres dans les textes littéraires en fonction d'une perspective historique, notamment par l'exemple consacré du *Horla* :

De Maupassant à nous, une différence essentielle apparaît. Même détraqué, le héros du *Horla* tient encore assez à la vie, à la prééminence qu'il se confère, pour engager avec le spectre *une lutte à mort*. Aujourd'hui, en revanche, le spectre n'est plus une créature ni méchante ni agressive; il est devenu *aimable* – au sens où il faut lui faire bon accueil, lui répondre et lui payer son dû (paradigmes éthiques de l'hospitalité, de la responsabilité et de la dette). Il n'a plus besoin de nous persuader qu'il est vivant : nous lui cédon volontiers la première place, et même, s'il le faut, toute la place. Pourquoi? Risquons l'hypothèse que ce spectre dont on entretient l'existence, comme on nourrit le feu qui réchauffe, nous console de la vacuité de notre existence : le sujet contemporain ne voit aucune objection à n'être rien, à se laisser délester de toute initiative au profit du spectre, qui lui apparaît au contraire comme la seule manière (et peut-être comme une manière très désirable) d'être²⁰.

On pourrait rapprocher le propos de Chaudier de la pensée de nombreux sociologues, philosophes ou historiens qui se sont penchés sur une certaine psychologie de l'individu contemporain : je songe d'emblée à Marcel Gauchet et à son postulat de l'« apaisement »

¹⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 35-36.

²⁰ Stéphane Chaudier, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », dans *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, op. cit., p. 213-214.

dans les sphères à la fois politique et psychique²¹, pacification qui se traduirait par une « réduction des conflits [...] manifestes avec les autres²² », mais aussi par une « réduction des conflits visibles avec soi-même²³ ». Le recul de la conflictualité autorise Gauchet à évoquer un individu contemporain fort éloigné du type de l'homme révolutionnaire, dont l'identité ne s'affirmerait pas par une forme d'engagement, puisqu'il « aurait en propre d'être le premier individu à vivre en ignorant qu'il vit en société²⁴ ». Certes, Chaudier n'étudie pas forcément le personnage contemporain aux prises avec des spectres en fonction d'une plus vaste implication communautaire. Cependant, le chercheur dégage bel et bien un refus du combat qui s'apparente même – d'où son caractère inquiétant – à un refus simple de l'action. Le personnage *possédé* que décrit Chaudier, insipide, extrêmement passif, s'accommode parfaitement d'être conquis par les spectres.

Il me paraît important de questionner ici les diverses hypothèses présentées : spectres et fantômes d'aujourd'hui doivent-ils forcément être étudiés en fonction d'une économie de la dette, d'un ordre négatif, d'un « legs mortifère²⁵ » ou d'une « incomplétude inguérissable²⁶ »? N'existe-t-il pas des exemples probants d'un rapport aux spectres nourrissant une réflexion riche sur le contemporain même, les pratiques artistiques, l'engagement, etc.? Bien sûr, tous les théoriciens du contemporain n'adoptent pas la même perspective sur l'héritage ou la hantise : pour Lionel Ruffel, par exemple,

[...] la spectralité semble ouvrir un nouveau rapport au temps et à l'histoire, sans repentir ni conjuration. Elle n'est cependant possible que dans un moment qui a accepté de situer la fin dans le passé, de l'achever, pour pouvoir en hériter, et la porter dans le futur. Les livres du deuil réussi peuvent en être la marque (*Les Indulgences* de Tiphaine Samoyault par exemple). En ce sens, la spectralité n'est pas tant le retour de la conjonction que sa transmission. Elle ne réédite pas la conjonction moderne mais en propose une nouvelle, qui fait de l'héritage *avec* transmission (à la différence de la modernité et de sa conjuration qui,

²¹ Marcel Gauchet, « Essai de psychologie contemporaine », dans *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002, p. 229-262.

²² *Ibid.*, p. 230.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 254.

²⁵ Marie-Ange Depierre, *op. cit.*, p. 12.

²⁶ Dominique Rabaté, *loc. cit.*, p. 256.

elles, empêchaient, pour des raisons opposées, cette transmission) un préalable à tout affrontement de l'écriture et du monde²⁷.

Le texte de Ruffel donne à penser un autre rapport aux spectres, une vraie *négociation* avec ceux-ci; le personnage contemporain peut ainsi s'apparenter à un héritier au sens plein, si hériter équivaut bien à se doter d'un regard plus critique qu'indifférent ou nostalgique sur le legs, à favoriser la passation d'un savoir sur ce legs. Il y aurait eu, selon Ruffel, un premier temps idéologique de la postmodernité, caractérisé par un repentir et un vœu de conjurer la modernité et le « temps de la conjonction²⁸ » que celle-ci suppose – une conception de la littérature comme foncièrement liée au politique, à un idéal de révolution. Ruffel soutient que ce premier moment idéologique postmoderne est aujourd'hui terminé dans le champ français, s'appuyant sur l'exemple de nombreux romanciers du début des années 2000 qui « para[issent] en un sens réactiver le roman de la conjonction, dans la mesure où leurs défis évoquent fréquemment l'histoire, la philosophie ou la politique²⁹ ». C'est précisément par l'imaginaire spectral que se manifesterait le refus d'une mise à mort intégrale de la modernité que prône le premier projet postmoderne – mise à mort de la modernité littéraire comme entreprise idéologique ou politique, notamment. Il n'y a pas un véritable « retour de la modernité », mais on transigerait plutôt avec le « spectre » de celle-ci³⁰ – et c'est précisément par là, suggère Ruffel, que les romanciers reviennent au réel, à un idéal d'engagement.

Le terme de « transmission », associé à une mission de l'écrivain ou du personnage contemporain qui ausculte les spectres, surgit aussi sous la plume de Bruno Blanckeman :

Qu'est-ce qu'un spectre? ce qui empêche et met en garde, ce qui annonce ce qui s'est déjà produit. En manifestant la puissance de l'esprit à apparier « les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire », selon la formule employée par Annie Ernaux en ouverture des *Années* (p. 15) pour définir l'activité de la mémoire, il marque l'un des

²⁷ Lionel Ruffel, « Le temps des spectres », dans *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 110-111.

²⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁹ *Ibid.*, p. 107.

³⁰ *Ibid.*, p. 109.

pouvoirs que l'écrivain se reconnaît, à défaut de s'arroger : un geste de sauvegarde critique, un acte de transmission orienté³¹.

La nature de cette transmission reste, en revanche, peu développée : puisque le spectre « met en garde », on peut supposer que sa fonction est de pointer vers ce qui *ne* devrait *pas* être, ce qui *ne* devrait *plus* se reproduire. Rien d'étonnant à ce que la hantise soit ici associée à un avertissement : mais ne peut-on pas se trouver transformé par un événement positif, bienheureux, au point d'être constamment habité par celui-ci? Jean-François Hamel associe également les poétiques de la répétition modernes et contemporaines, ainsi que l'imaginaire spectral qu'elles fondent, à une *circulation* de la mémoire, et même à un « lieu de mémoire³² » :

C'est que la hantise n'est pas seulement « ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent » comme le soutenait Paul Ricoeur, mais peut-être aussi l'un des derniers recours contre la rupture de la tradition. Les métaphores fantomales illustrent l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l'égard du passé, malgré l'érosion d'une mémoire partagée, ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté, que l'assomption de la perte et de la disparition demeure asymptomatique. Ce n'est certainement pas le moindre des paradoxes de la narrativité moderne et contemporaine que de tenir comme condition de possibilité d'une mémoire culturelle vivace la nécessité de se refuser à tout espoir d'une réconciliation apaisée avec la mort³³.

Il n'est pas question de deuil effectif, mais d'une « politique du deuil³⁴ »; les poétiques de la répétition étudiées par Hamel traduisent surtout un désir de fonder une « mémoire du présent³⁵ », un souci des vivants de réfléchir à leur propre inscription dans l'histoire. Étonne, dans l'extrait relevé ci-haut, cette prise en charge du passé perdu qui ne s'accompagne d'aucun « symptôme »; c'est dire que l'héritier décrit par Hamel ne s'apparente pas *uniquement* à l'individu nostalgique croulant sous le poids de cette « maladie » que peut incarner la tradition, mais demeure, malgré tout, homme du présent. Car le premier vœu de cet héritier n'est pas de s'identifier à une histoire ou à

³¹ Bruno Blanckeman, « Figures du spectre », dans *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, op. cit., p. 245.

³² Jean-François Hamel, op. cit., p. 225.

³³ *Ibid.*, p. 231.

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

des personnages antérieurs. À propos des *Géorgiques* de Claude Simon, Hamel écrit ceci, qui résume assez bien le regard global jeté dans son ouvrage sur les représentations cycliques du devenir : « La narration de ce qui a été ne reviendra plus au passé comme à ce qui institue le présent dans son identité propre, mais comme ce qui fait voir la séparation du présent face à ce qui le précède³⁶. »

Contrairement à de nombreux travaux consacrés à un imaginaire contemporain du spectre, les textes de Lionel Ruffel, de Bruno Blanckeman et de Jean-François Hamel associent la hantise à un moyen de faire face au présent. Chez Lionel Ruffel, l'on peut cependant regretter que la spectralité du roman français contemporain soit systématiquement associée à une transmission de la conjonction moderne, jugée nécessaire pour épouser le présent; n'est-ce pas là un point de vue très spécifique, lequel dévoile à nouveau une position seconde de l'écrivain qui prend la plume aujourd'hui? Puis, bien qu'il repose aussi sur une conception de la hantise qui octroie une véritable place à la passation, le texte de Blanckeman offre une vision parfois bien pessimiste du présent même, la transmission s'orchestrant « depuis un présent dont simultanément les fondements s'effritent et l'horizon se désagrège³⁷ »; si la hantise peut certes être tendue vers un enrichissement du contemporain, ce dernier ne dispose pas toujours des assises nécessaires pour l'accueillir sans s'abîmer. Enfin, si les poétiques de la répétition décrites par Hamel engendrent des formes narratives qui permettent de circonscrire autrement la triple temporalité de l'expérience, elles émergent néanmoins presque toujours « d'un présent séparé de lui-même, inquiet de sa capacité non seulement à raconter l'histoire, mais à la faire³⁸ ».

Bien qu'ils insistent par moments sur le caractère précaire ou second du présent même, ces travaux montrent que l'incorporation des images fantomales reste souvent tendue vers la recherche d'un synchronisme plus adéquat du sujet contemporain avec son temps. Mais ne peut-on pas qualifier davantage la nature du *défi* que le spectre

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ Bruno Blanckeman, *loc. cit.*, p. 237.

³⁸ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 226.

permet d'adresser au présent? À ce sujet, les réflexions de Ruffel et de Blanckeman ne sont pas toujours très éclairantes, les auteurs se contentant de dresser des bilans. Les présences spectrales de Bernhard et de Handke découlent-elles d'une insécurité des écrivains québécois, qui douteraient de leur propre démarche, de leur propre inscription dans l'histoire – littéraire ou non? Ces présences ont-elles une fonction de *prévention*, ou alors de *fondation*? Je le précise d'emblée : il paraîtrait trop hasardeux de poser, à partir de mon corpus, l'hypothèse d'une figuration univoque des spectres. Si ces derniers peuvent notamment introduire une réflexion sur la nécessité de s'engager dans les affaires du monde, ou encore des considérations sur l'art contemporain, ils peuvent, en certaines occasions, se révéler aussi la source d'une perturbation considérable du rapport à la réalité du personnage qui les éprouve – vacillement identitaire, perte de l'expression ou de la parole propres, folie, etc. Mon corpus n'est pas à l'abri d'exemples, conventionnels ou plus originaux, de telles manifestations spectaculaires du spectre. Mais il s'agira avant tout de réfléchir autour de la question de la possible coïncidence du sujet contemporain avec son époque, avec le quotidien ou le réel, favorisée par le spectre – et, qui plus est, par le spectre d'auteurs étrangers.

L'entrée dans l'œuvre étrangère

Comme les *Leçons de Venise*, le recueil *Le saut de l'ange, autour de quelques objets de Martha Townsend*³⁹ élabore une poétique d'auteur, établissant notamment des parallèles avec le travail d'une artiste, Martha Townsend. C'est que Desautels prend appui sur l'œuvre et la démarche de Townsend afin de développer une réflexion sur l'écriture et sur la responsabilité de l'homme à l'égard de l'Histoire, du monde; l'Irlande, comme référence ou imaginaire important pour « Martha » – nommée ainsi,

³⁹ Denise Desautels, *Le saut de l'ange, autour de quelques objets de Martha Townsend*, Montréal, Éditions du Noroît, 1992. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle *SA* immédiatement suivi du numéro de la page.

par son unique prénom, dans le recueil –, attire aussi la locutrice vers elle, la « retient tout près d'une lueur qu'[elle] n'attendai[t] plus » (*SA*, 66). Mais ce sont également les objets créés par Martha Townsend, des « formes » (*SA*, 11) – un coffre de bois, une sphère, un objet ovoïde nommé « Breach », un miroir, des cœurs, etc. – qui retiennent l'attention de la locutrice. Dans le poème liminaire « La splendeur des objets », qui constitue une sorte de prologue aux trois parties du recueil, l'Irlande et les œuvres de Townsend sont déjà présentées comme des ferments de réflexion intellectuelle :

Le visage braqué sur la fragilité du monde, je ne sais ni où s'achève ma détresse ni où commence mon désir. J'essaie seulement d'imaginer, à partir de quelques « formes parfaites » et de l'Irlande, un nouvel usage du souvenir qui, avançant parmi les choses vraies, malentendus et menaces diverses, affinerait nos regards, nos pensées, et ferait vibrer l'espace de cette fin de siècle (*SA*, 11).

L'expression clé est, en définitive, « un nouvel usage du souvenir » : en effet, tout se passe comme si le recueil était tendu vers la quête d'un nouveau rapport à la mémoire ou à l'histoire, susceptible de rapprocher la locutrice des « choses vraies », des choses concrètes. Plus loin dans le recueil, l'idée est reformulée semblablement :

Je voudrais me déplacer, quitter un lieu pour un autre, dépayser mes habitudes de mémoire et laisser derrière moi un monde apaisé. Vivre avec souplesse dans la légèreté que donne parfois l'espoir. [...] / Je voudrais dépouiller les mots de leur mélancolie, les obliger à rester près du bourdonnement des choses, les voir se débattre avec les âmes humaines : leur intimité forcément obscène, leur cruauté et leur repentir (*SA*, 26).

Si la locutrice évoque le poids de certains deuils dans ses poèmes en prose, ces derniers sont néanmoins sous-tendus par un refus de l'apitoiement, du pessimisme, du spleen : elle s'inspire pour ainsi dire de la posture de Martha, laquelle serait animée par une « envie que l'intelligence de l'histoire pénètre partout » (*SA*, 25). Cette connaissance de l'histoire permettrait aux êtres « de corriger l'angle gris fer du ciel » (*SA*, 37), de tendre vers l'action et l'avenir, bien qu'elle favorise aussi un regard lucide sur l'intimité même. À plusieurs reprises, la voix de la locutrice se confond avec celle de Martha : « La voix de Martha vient se loger dans la mienne, l'exaspère, et pourtant la force à s'exalter. » (*SA*, 39)

Mais le recueil ne s'appuie pas uniquement sur le travail de Martha Townsend; sans doute plus encore que sous l'autorité de cette dernière, la section éponyme – la deuxième des trois parties – est placée sous l'égide du film *Les ailes du désir* (*Der Himmel über Berlin*), fruit d'une collaboration entre Wim Wenders et Peter Handke⁴⁰. Les poèmes de Handke – « Lorsque l'enfant était enfant... » – surgissent fréquemment sous la plume de Desautels, et vont de pair avec la redécouverte par la locutrice d'un regard neuf ou originel sur l'univers. Le film s'appuyait déjà longuement sur une telle idée, ces poèmes étant notamment intégrés au discours de Marion la trapéziste, qui aspire surtout à être aimée pour retrouver ses yeux d'enfant, et au propos de l'ange Damiel qui vient tout juste de s'incarner, voyant désormais en couleurs, expérimentant une renaissance.

S'il est question ici et là de Berlin, « Le saut de l'ange » ne place cependant en aucun moment la capitale allemande au cœur de son dispositif narratif, comme c'est le cas dans *Les ailes du désir* qui bénéficie des images d'archives, parmi d'autres moyens; on se rappellera que le film établit, par l'image, des associations entre le désordre du monde moderne et les ravages entraînés par la Deuxième Guerre. La critique s'entend en général pour suggérer, à l'instar de Sébastien Denis, que le point de départ de la démarche de Wenders est « la chute initiale, liée à une faute : la destruction de la ville du fait de la responsabilité allemande dans le nazisme et l'holocauste⁴¹ ». Cependant, le film ne fait pas que montrer des figures ruiniformes, puisqu'il pourrait aussi être interprété par l'idée du palimpseste, Berlin devenant l'« espace dans lequel peut s'écrire en propre une nouvelle histoire de l'humanité⁴² »; l'ange Damiel s'incarnant pour apporter une aide véritable aux Berlinoises, mais aussi le personnage d'Homère qui insiste sur le « besoin » qu'aurait l'humanité d'un conteur et d'une épopée de la paix,

⁴⁰ Anatole Dauman (producteur), Wim Wenders (producteur, réalisateur et scénariste) et Peter Handke (scénariste), *Wings of Desire (Der Himmel über Berlin)* [Film cinématographique], Berlin et Neuilly-sur-Seine, Argos Films et Road Movies Filmproduktion, 1987.

⁴¹ Sébastien Denis, *Analyse d'une œuvre : Les ailes du désir. Wim Wenders, 1987*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2012, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 14.

illustrent bien ce vœu de revisiter l'Histoire. Si les anges du film peuvent être qualifiés de personnages politisés, qui se remémorent les dates et les événements importants associés à Berlin et qui peuvent même circuler librement dans le *no man's land*, et si le film même sonde des enjeux européens et internationaux qui sont ceux de la fin de la décennie 1980, on ne saurait attribuer au texte de Desautels une portée aussi immédiatement politique. En revanche, il est bien question, chez la poète québécoise, d'un certain devoir de l'homme à l'égard du monde et du présent, dont je préciserai les implications. C'est donc dire que les références aux *Ailes du désir* vont, à plusieurs égards, dans le même sens que les allusions à l'entreprise de Townsend. Par ailleurs, j'évoquerai aussi un lieu et une figure importants du film, récupérés par Desautels : la Bibliothèque d'État de Berlin (*Staatsbibliothek zu Berlin. Haus Potsdamer Straße*) et le personnage d'Homère.

Dans *Les ailes du désir*, l'incarnation de Daniel a lieu assez tardivement; avant cette incarnation, les deux anges paraissent néanmoins avoir pour rôle de veiller sur les Berlinoises, lesquels sont aux prises avec des problèmes conjugaux, familiaux, financiers, qui les conduisent souvent à avoir des pensées suicidaires. La solitude des Berlinoises représentés, leur abandon, se marient bien avec les représentations de la ville moderne, qui exposent le délabrement, les squats, etc. La présence des anges qui entendent, saisissent les préoccupations des citadins se révèle parfois rassurante – on songe notamment à une séquence qui se déroule dans le métro, dans laquelle un homme qui se perçoit tel un moins-que-rien, délaissé des siens, parvient à se convaincre qu'il peut s'en sortir, peut-être grâce à la présence spirituelle de Daniel. On verra, plus loin dans l'analyse, que le pouvoir interventionniste des anges reste dans les faits très limité, faible; sont néanmoins manifestes la volonté d'écoute des anges, leur compassion. Chez Denise Desautels, c'est par une telle figuration de l'« ange gardien » que s'ouvre la partie intitulée « Le saut de l'ange » :

Dans mes premiers rêves, un ange venait vers moi, avec une insoutenable douceur, la tête légèrement inclinée, les lèvres souriantes, sa main gauche tendue vers la mienne; puis il s'immobilisait à quelques pas de moi, tenait la pose jusqu'à la fin du rêve, guettant une audace, quelque compromission de ma part qui aurait trompé son attente.

Au fil des ans et de nuit en nuit, sa couleur pâlit, sa forme finit par s'effacer. Un jour, la scène devint noire.

Aujourd'hui j'entre dans mes rêves, sans aucune protection contre les mots qui aboient dans le sommeil et s'imposent avec une implacable clarté (SA, 47).

Il s'agit, précisons-le d'emblée, de la seule occurrence d'une telle représentation de l'ange protecteur, à la fois bienfaiteur et guide; mais il me paraît important de la relever, surtout pour baliser le parcours de la narratrice, qui se présentera comme un ange s'incarnant quelques pages plus loin.

Deux éléments du film sont l'œuvre exclusive de Peter Handke : les poèmes sur l'enfance et les monologues et dialogues prononcés par le personnage d'Homère. Or, ces poèmes, au même titre que les propos d'Homère, contiennent une réflexion sur la narration même, dans l'esprit suivant : raconter des histoires, s'évader par l'imaginaire et le rêve, tout cela constitue un besoin fondamental de l'humanité, susceptible d'arracher cette dernière au chaos et à la tourmente – modernes, notamment. Si l'on considère le recueil de Desautels dans sa linéarité, l'on peut avancer qu'après la figure de l'ange gardien s'imposent les poèmes de Handke avec la formule « Lorsque l'enfant était enfant ». Quelles représentations de l'enfance offrent précisément ces poèmes ? À cet égard, les extraits suivants, qui se situent respectivement au tout début du film (1) et vers les trois quarts de celui-ci (2) – peu de temps après l'incarnation de Damiel –, sont éclairants :

Quand l'enfant était enfant / il marchait en laissant pendre ses bras ballants, / il voulait que le cours d'eau soit une rivière, / que la rivière soit un torrent / et que cette flaque d'eau soit la mer. [00 :00 :32-00 :00 :47]

À chaque sommet de montagne, / il rêvait d'une montagne plus haute. / Et dans chaque ville, / il rêvait d'une plus grande ville [...] [1 :36 :40-1 :36 :52]⁴³

Desautels écrit, pour sa part :

La voix litanique confirme le souvenir. « Lorsque l'enfant était enfant », il suffisait de presque rien : un radeau, un coffre, un livre, une bibliothèque. Le monde captait la lumière, puis la retenait. Un certain temps. C'est là, dans une de ces clartés où la vie se manifeste comme digne d'étonnement, que pour la première fois le signe apparut autrement. Non plus geste mais signal. Alerte même.

⁴³ Je cite les sous-titres français de la version originale (allemand/anglais/français/etc.). Anatole Dauman, Wim Wenders et Peter Handke, *Wings of Desire*, *op. cit.*

Dans les livres, couvait une attente, disait ma mère, le monde entier avec ses tombes, ses heurts, ses claquements, ses rêves, ses habiletés de toutes sortes à régler l'avenir. Elle ajoutait les mots *solitude* et *patience*, comme s'ils camouflaient des événements naturels capables de provoquer la vie (SA, 48).

À l'enfance est associée ici une soif de découvrir, qui semble avoir besoin de peu de choses pour émerger : le « radeau » et le « coffre » évoquent le voyage; le « livre » et la « bibliothèque », l'appétit de savoir. La deuxième strophe revient sur le geste de lecture; on peut donc avancer que la référence au poème de Handke permet aussi à la locutrice d'envisager concrètement une certaine position de lectrice, tendue à nouveau vers un rapprochement du « monde » ou de la vie mêmes, précisément grâce à un investissement attentif et persévérant, à une certaine ascèse. Desautels introduit ici un regard sur la lecture qui sera repris dans les pages suivantes du recueil – j'y reviendrai, pour montrer que ce regard est alors situé de manière encore plus évidente dans la foulée du film de Handke et Wenders, témoignant à nouveau du défi que constitue toute appropriation du savoir universel envisagée tel un moyen pour l'individu d'accéder à une connaissance plus juste de son milieu ou de son environnement immédiats. Par ailleurs, enfance et plongée dans les livres sont fréquemment liées dans « Le saut de l'ange » : « On a alors envie de se souvenir de la curiosité sournoise de l'enfance, de l'attirer vers soi, malgré elle. On ouvre de nouveau un livre pour la première fois. » (SA, 51) Les rapprochements établis par Desautels ne surprennent guère, si on les réévalue à la lumière du texte de Handke qui attribue à l'enfance des capacités remarquables d'imagination, d'invention, de fantaisie.

Puis, il n'est pas non plus surprenant que le recueil de Desautels fasse référence à la bibliothèque – la Bibliothèque d'État de Berlin étant en quelque sorte la maison mère des anges, dans *Les ailes du désir*. Un autre poème de Desautels fait précisément allusion à cette *Staatsbibliothek*, plutôt qu'à la bibliothèque au sens large :

Il n'y a que des voix dans la bibliothèque de Berlin quand les anges passent, que des voix alertées par leur contact intime avec la connaissance, alors que les corps s'oublient sur des chaises et des tables.

Suis-je ailleurs lorsque j'entre dans un livre?

Enfant, j'ai appris plusieurs textes par cœur sans m'en rendre compte, par besoin d'harmonie, de langage. Aujourd'hui je ne fais que les citer dans des livres qui portent mon nom, avec de légères différences, certaines variantes à une histoire du monde et l'ajout de quelques doutes (SA, 52).

La première strophe du poème peut déjà être reliée au film de Wenders et Handke, dans la mesure où elle exhibe une connaissance qui éloigne du corps; dans le film, le savoir est certes associé à la bibliothèque de la ville de Berlin, mais on note également un vœu réel de montrer, par le biais des personnages d'anges, que la connaissance ou la réflexion intellectuelle ne sont pas susceptibles de tout combler. Sébastien Denis consacre des remarques fort intéressantes à cette binarité « pensée/action » que développe *Les ailes du désir* :

Les anges du film ne sont que pure pensée : ils sont certes la mémoire du monde (leur siège est une bibliothèque, et ils prennent des notes sur des agissements humains notables), mais cette mémoire ne trouve pas le chemin des hommes, ne servant ainsi presque jamais à améliorer leur sort. Le film est assez rude envers le seul monde de la pensée, puisque les anges semblent enfermés dans la bibliothèque de Berlin comme des oiseaux en cage, dans un purgatoire intellectuel en attente d'une réalisation physique, d'un devenir-corps. L'idée de représenter les anges en simples manteaux noirs rend compte d'une forme de fonctionnariat anonyme de la part de ces êtres qui errent sans fin et sans but à côté des hommes. Leur capacité à percevoir les « ultra-rayonnements de détresse » n'aboutit que rarement au réconfort, mais plutôt à une nostalgie permanente⁴⁴ [...].

Si l'on est en droit de juger les suggestions de Sébastien Denis légèrement téméraires, dans la mesure où il arrive parfois que la réflexion des anges croise la route des hommes, il faut néanmoins reconnaître que, bien souvent, le vœu angélique de proximité spirituelle ou d'écoute des hommes réconforte mal les êtres humains, ne les empêchant pas de commettre l'irréparable, par exemple. Dans l'extrait du recueil de Desautels que je viens de citer, ce sont au premier chef les hommes qui paraissent enfermés dans la bibliothèque de Berlin, embarrassés d'un savoir qui leur fait négliger leur existence corporelle, matérielle; de manière peut-être convenue, la locutrice affirme ensuite se trouver dans une posture analogue lorsqu'elle se plonge dans la lecture. Toutefois, la lecture ou la pensée ne sont pas décrites sur un mode très positif, dans la mesure où elles prennent la forme de l'apprentissage par cœur, de la redite, du

⁴⁴ Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 66-67.

rabâchage (troisième strophe du poème); on peut avancer la même chose de l'écriture qui n'est pas placée du côté de l'innovation ni d'une activité critique, mais qui s'apparente à un recyclage⁴⁵. Plus loin dans le recueil, naît le souhait de la locutrice de se rapprocher d'une écriture qui se fait action, engagement; cette locutrice sera justement présentée comme l'ange qui s'incarne, s'apparentant à Damiel – des deux anges principaux du film, Damiel est celui qui choisit de quitter son état angélique pour ainsi parvenir à aider véritablement les hommes, et notamment Marion dont il comblera le besoin d'amour. En somme, la binarité « pensée/action » est certainement un élément essentiel de l'interprétation que fait Desautels des *Ailes du désir*. Dans le film, cette binarité est d'abord présente en regard de la problématique du rapport anges/hommes : dans le recueil de la poète, elle fait en sorte que la locutrice s'arrête sur une posture de lectrice et d'écrivaine présentée comme sienne, mais à laquelle elle souhaite visiblement déroger.

C'est dans un autre poème que surgit la référence la plus intéressante aux *Ailes du désir* – en effet, ce poème met à l'avant-plan une locutrice devenue ange, puis laisse supposer un redevenir-femme de celle-ci :

La voix de Martha, la mienne, puis la sienne à nouveau.

Soudain elle s'interrompt et, dans la mienne, une troisième s'installe qui donne libre cours au croisement des langues et au hasard : « lorsque l'enfant était enfant ». Apparaît aussitôt un troisième lieu : Berlin, puis *Swallows*, un troisième sens : le saut de l'ange.

Mon corps curieusement allégé, les bras écartés comme des ailes et comme si le bleu alentour était forcément le ciel, voltige.

Les bulbes plantés dans le désert donneront des fleurs inusitées avec lesquelles il me faudra apprendre à vivre (SA, 55).

⁴⁵ Dans le film, certaines paroles du personnage d'Homère suggèrent justement que le rapport contemporain à la lecture dénote un certain « manque », dans la mesure où il n'est pas tendu vers l'assouvissement de besoins proprement personnels du lecteur. Roger F. Cook l'a bien montré, dans le cadre de réflexions autour de la séquence se déroulant dans la bibliothèque de Berlin – ses réflexions vont dans le même sens que l'appropriation de Desautels, mais il évoque ici les lecteurs représentés dans la bibliothèque : « *The readers sit isolated from each other, and the texts they read are fragments of an ever-expanding body of knowledge that overwhelms the individual and thwarts attempts to find a larger meaning in our existence.* » Roger F. Cook, « Angels, Fiction and History in Berlin: *Wings of Desire* », dans *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, sous la dir. de Roger F. Cook et Gerd Gemünden, Detroit, Wayne State University Press, coll. « Contemporary Film and Television Series », 1997, p. 174.

Happée en quelque sorte par le poème de Handke, qui la rejoint, de manière quasi fantomatique, *dans sa voix*, la locutrice est présentée comme étant prête à sauter; ainsi, on peut la rapprocher de Damiel, qui, après avoir sauté de l'autre côté du mur de Berlin, s'incarne. L'on peut même considérer que Desautels souhaite représenter sa locutrice comme un personnage du film de Wenders et Handke, comme si celle-ci intégrait l'œuvre étrangère, se projetant carrément dans le film. On a vu que Damiel souhaite prendre chair pour mieux communiquer avec les hommes, pour lutter avec eux; ainsi découvrira-t-il rapidement les potentialités du désir. Il n'est pas anodin qu'à ce qui peut être considéré comme une image de la locutrice qui se réincarne succèdent des « bulbes plantés dans le désert » – dans la première partie du recueil de Desautels, il était déjà question de Martha qui « plante ses bulbes rares au milieu du désert » (SA, 35), dans un geste de création tendu vers le refus de la nostalgie ou d'un regard sombre sur l'univers⁴⁶, embrassant au contraire l'avenir. Dans le poème ci-dessus, la réincarnation supposée par le saut va de pair avec l'avènement d'un autre rapport au monde, dans la quatrième strophe; elle s'accompagne d'un souhait de chérir le quotidien, d'en revenir à une certaine « matière », sans doute pour cultiver tout ce que celle-ci peut avoir d'extraordinaire ou de singulier (« des fleurs inusitées »).

Cette idée d'un rapprochement du monde concret, dans l'esprit de la réincarnation de Damiel, me paraît particulièrement évidente dans un autre poème, qui pourrait évoquer à nouveau le saut de la locutrice :

Puis, à nouveau, le bruissement des sens soulève la pensée, et la plongée, toutes ailes ouvertes, corrige le mouvement brusque du monde en le ralentissant. Le corps replié [...] adoucit sa poigne. Ce qu'il ressent alors ressemble à une exigence amoureuse. Un surcroît de réalité (SA, 57).

Ce passage expose bien comment le personnage parvient à la fois à un accord avec ses sens, son corps, ainsi qu'à un rapprochement avec le présent même, dans un souhait

⁴⁶ « Martha recrée autrement l'immobilité, l'exil, puis le deuil : elle plante ses bulbes rares au milieu du désert. Les jeux insolites la rassurent. Il s'agit, croit-elle, d'une manière de vivre, de penser la suite des jours en dehors de la tristesse et de ses conséquences. » (SA, 35).

d'apaiser d'une certaine façon son environnement immédiat. On est donc loin, ici, du personnage contemporain type possédé par une œuvre ou un événement historique mais en profond décalage avec son époque, incapable de prendre ses repères par rapport à celle-ci, fortement *inadéquat*; au contraire, la possession permet une certaine prise en charge du réel. Dans *Le saut de l'ange*, Desautels semble associer un tel idéal de la responsabilité envers le réel à une nouvelle mission de l'écrivain.

Un dernier extrait, situé presque à la fin de la section étudiée du recueil, mérite d'être relevé : « L'Irlande est la voix de Martha, un coffre qui m'entraîne au large, une chute insensée, un livre d'histoires, des murmures d'anges, l'écho, Berlin, Homère, l'enfance, le frémissement et la survie sur une terre étrangère. » (SA, 66) On note encore une fois une superposition des références au travail de Martha Townsend et à celui de Wenders et Handke, notamment par l'évocation du personnage d'Homère présent dans *Les ailes du désir*. C'est moins cet entremêlement des références qui m'intéresse ici – bien que celui-ci dénote, encore une fois, un imaginaire du départ, du dépaysement, de l'exotisme – que les références au film, et en particulier l'évocation d'Homère. Dans *Les ailes du désir*, le personnage d'Homère rappelle que l'humanité a besoin d'un conteur, figure qu'il incarne lui-même : « Et si l'humanité perd son conteur, elle perdra son enfance. » [00 :40 :55-00 :41 :02]⁴⁷. Mais le personnage amorce également une réflexion sur le temps, car, s'il affirme ne songer qu'au présent [00 :39 :58]⁴⁸, sa démarche de conteur est aussi déployée vers l'avenir et vers une nécessaire « épopée de la paix » [00 :40 :27]⁴⁹. Lorsque l'avenir et cette pacification sont évoqués, défilent des images du Berlin en ruines et des Berlinoises grièvement blessés de la Seconde Guerre mondiale. On a donc droit à une superposition des temps, qui cependant n'a de sens que si elle débouche sur un mieux-vivre futur. Sébastien Denis a décrit en des termes similaires le rôle du personnage dans *Les ailes du désir* :

⁴⁷ Anatole Dauman, Wim Wenders et Peter Handke, *Wings of Desire*, *op. cit.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

Sans qu'il y ait une hiérarchie entre lui et les anges, la place donnée à Homère par Wenders est considérable : c'est la mémoire du monde que ne sont pas les anges car elle s'est incarnée. Le discours d'Homère nous parvient clairement et fait sens : c'est une alarme, sur la nécessité de s'engager et de prendre part au cours du monde. C'est d'ailleurs significativement Homère qui cite la phrase de Pascal « Nous sommes embarqués » à la toute fin du film⁵⁰. C'est aussi par lui que passe le « désir d'histoires », l'Histoire donnant lieu aux histoires, c'est-à-dire à un retour de la narration. Avec les poèmes de Handke (« Quand l'enfant était enfant... »), les dialogues d'Homère (écrits par Handke également) créent une boucle temporelle et narrative, de l'enfance à la mort et retour : ces séquences engagent aussi à vivre au présent⁵¹.

Si l'ensemble des propositions de Denis demeurent assez convaincantes – Homère représentant la « mémoire du monde », le « "désir d'histoires" », etc. –, l'auteur aurait sans doute pu montrer de manière encore plus explicite à quel point le *présent* qu'évoquent les poèmes de Handke et les dialogues d'Homère est tissé de discours, de récits, de représentations. Ce n'est pas uniquement l'Histoire qui engendre les histoires, mais les histoires elles-mêmes qui recréent l'Histoire et le présent.

Le film associe, en définitive, la question de la narration à l'histoire de l'Allemagne, tout particulièrement celle du XX^e siècle : comment l'Allemagne peut-elle « gérer » son passé récent? Dans les années 1980, quelle fonction peut jouer la narration dans la quête d'une identité nationale allemande sereine et d'identités individuelles affirmées et positives⁵²? Lorsque les anges se remémorent et notent divers

⁵⁰ « Désigne-moi les hommes, / les femmes, et les enfants / qui me chercheront, / moi, leur conteur, / leur porte-parole, / car ils ont besoin de moi / plus que tout au monde. / "Nous sommes embarqués" ». (Je mets cette dernière phrase entre guillemets, car elle est prononcée en français dans le film.) *Ibid.*, [2 :04 :01 -2 :04 :25].

⁵¹ Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 77-78.

⁵² Chacun connaît l'immensité du travail de mémoire entrepris par l'Allemagne, surtout à compter des années 1960 et qui s'est même traduit par l'invention d'un mot, « *Vergangenheitsbewältigung* », lequel a été « forgé [...] pour rendre compte de la "maîtrise du passé" » comme le souligne Régine Robin dans *La mémoire saturée* (Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, p. 185). En Allemagne, la réflexion contemporaine autour de cette notion, mais aussi autour de diverses notions liées à la gestion ou à la mise au jour du passé (« *Wiedergutmachen* » ou la « réparation » par exemple) fut foisonnante : il est évident qu'en 1987, au moment où paraît le film de Wenders et Handke, une réflexion de nature terminologique est en œuvre. En 1999, Aleida Assmann identifiait pour sa part trois phases successives et caractéristiques du rapport à la mémoire en Allemagne à la suite de la Deuxième Guerre mondiale. Voir Aleida Assmann, « Wendepunkte der deutschen Erinnerungsgeschichte », dans *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, sous la dir. d'Aleida Assmann et Ute Frevert, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1999, p. 140-147. Elle évoque une « politique du passé » (« *Vergangenheitspolitik* ») pour les années 1945 à 1957 : celle-ci serait allée de pair avec « une résistance massive face à la mémoire », ainsi qu'avec une « politique de la réparation » voire avec une « politique de l'amnistie » (*Ibid.*, p. 143-144). (Je traduis

événements historiques associés à la ville de Berlin, ils ne peuvent qu'enregistrer ou collectionner ces événements et restent incapables de les réunir en un tout susceptible de souder une certaine *communauté* :

*[they] are unable to place them [ces événements] in a larger narrative context in which they would gain a particular significance. As angels, they are endowed with a universal vision of human existence in the present and back into the past, but they lack a past of their own and thus any individual investment in the future*⁵³.

*The conception of an even time continuum extending back into time has veritable meaning only for fictional beings like the angels. The free-floating camera in the first part of the film, with its arbitrarily recording eyes and ears that could move freely back into time, would be the ideal vehicle for the historian steeped in nineteenth-century positivistic historicism. When Daniel becomes human he can no longer function as a pure recorder of history. Tied to the present with all its personal and collective concerns, he possesses a more restricted and biased point of view, but, along with it, the basis for generating change. While the constructed point of view of the angels represents this idealized view of history, Daniel's decision to give it up suggests that hope for mankind lies in other forms of representation. As an angel of peace in a city that lives from day to day with the scars and consequences of the warrior epic, Daniel brings the needed impulse for a new epic whose heroes are, as Homer declares, « no longer the warriors and kings »*⁵⁴.

Daniel, en s'incarnant, sera véritablement rattaché au présent, alors que son état d'ange précédent le liait surtout profondément au passé – au passé guerrier de l'Allemagne,

tous ces extraits du texte d'Assmann, au même titre que les suivants.) Pour décrire la deuxième phase, qui aurait été manifeste de 1958 à 1984, Assmann retient l'expression « critique de la *Vergangenheitsbewältigung* » (« *Kritik der Vergangenheitsbewältigung* »). *Ibid.*, p. 144. Pendant cette période, on assiste bien sûr à une augmentation des poursuites pénales à l'égard des coupables nazis et aux grands procès de Jérusalem et de Francfort; cela dit, des préoccupations autoréflexives fortes émergent également à la même époque en Allemagne. Ainsi souhaite-t-on réfléchir d'une part sur les stratégies associées au travail sur la mémoire et, d'autre part, sur les gestes de ceux qui refusent de se livrer à un tel travail. La troisième phase est qualifiée par le seul terme de « mémoire » et il est pertinent selon Assmann de la faire débiter en 1985. *Ibid.*, p. 144. Au cours de cette phase qui serait toujours en vigueur au moment où l'auteur signe l'article [1999], la « signification » de toutes les formes de commémorations officielles atteint des sommets. (*Ibid.*) Bien que les dédommagements juridiques ne soient pas achevés, ils ne semblent plus placés au premier plan dans le travail de mémoire. À terme, on aurait préféré au concept de « *Vergangenheitsbewältigung* » dont on finira par prendre congé en Allemagne le terme de « *Vergangenheitsbewahrung* » (ou « conservation du passé », dans *ibid.*, p. 146). Cet autre concept suppose la conscience du « caractère infini de la culpabilité » allemande et de « l'irréparabilité des dommages » liés à la Deuxième Guerre mondiale, dommages à l'égard desquels l'Allemagne peut toutefois offrir une « solidarité » en contribuant au travail de mémoire. *Ibid.*, p. 146. C'est que le concept de « *Vergangenheitsbewältigung* » a parfois été lié à une croyance voulant que la mise en place de mesures ou le développement de certaines attitudes du côté allemand auraient pu permettre d'une certaine façon d'expier certains dégâts associés à la Deuxième Guerre.

⁵³ Roger F. Cook, *loc. cit.*, p. 170.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 186.

notamment. Avec le personnage de Damiel, mais surtout avec celui d'Homère, Wenders et Handke réclament un nouveau rapport à l'Histoire, une nouvelle manière d'appréhender ou de narrer celle-ci : pour ce faire, il faudra épouser pleinement le présent; et cela est possible même à Berlin, où les traces de l'histoire allemande du XX^e siècle sont plus que vivaces. Dès sa première conversation avec Cassiel, Damiel affirme :

C'est merveilleux de ne vivre que spirituellement, pour l'éternité, de n'être témoin que de la partie spirituelle des gens. Mais parfois je n'en peux plus de mon existence spirituelle éternelle. Au lieu de toujours flotter au-dessus du monde, j'aimerais ressentir un poids en moi, que l'infini me libère et m'attache à la terre. J'aimerais pouvoir, à chaque pas, à chaque coup de vent, dire : « Maintenant, maintenant et maintenant », et plus « toujours » et « pour l'éternité ». [00 :13 :15-00 :13 :47]⁵⁵

Ce sont les personnages d'Homère et de Damiel qui paraissent les plus aptes à s'emparer du présent, mais d'un présent qui reste indissociable du passé et de l'avenir. Tout se passe comme si l'« épopée de la paix » réclamée par Wenders et Handke – qui équivaut à un nouveau type de narration – devait avoir pour ancrage le présent même, au contraire de l'épopée guerrière ou aventurière traditionnelle à laquelle elle doit succéder. Le passé extrêmement sombre de l'Allemagne ne sera certes pas écarté dans cette nouvelle forme de narration; mais l'on peut supposer qu'il ne constitue pas le premier point d'attache et qu'il devra être envisagé à partir d'un présent « plein ».

Si *Le saut de l'ange* peut être rapproché des *Ailes du désir*, c'est que les poèmes de Desautels refusent souvent tout rapport stérile au passé – un rapport au passé qui ne permettrait pas de tirer des leçons de celui-ci, qui ne conduirait pas à une évacuation des « guerriers et [des] rois ». L'on pourrait même avancer que la locutrice de Desautels, dans sa condamnation sans appel des regrets et de la nostalgie, refuse que son regard soit *d'abord* tourné vers le passé, souhaite se détacher d'un trop-plein de mémoire; un tel idéal est déjà manifeste, on l'a vu, dans la première partie du recueil, la toute première page de celui-ci réclamant « un nouvel usage du souvenir ». Il resurgit avec force dans la deuxième partie, qui comporte précisément les références

⁵⁵ Anatole Dauman, Wim Wenders et Peter Handke, *Wings of Desire*, *op. cit.*

importantes aux *Ailes du désir* : « Où allons-nous avec ces pierres au fond de l'âme alors que nous cherchons à recommencer le monde? » (SA, 51). Si la troisième partie du recueil, intitulée « Cette main qui étreint l'autre », évoque davantage la difficulté d'échapper à une enfance douloureuse et l'implacable poids de certains deuils qui paraissent interminables, il n'en demeure pas moins que les références au film de Wenders et Handke, présentes surtout dans la seconde partie, visent à appuyer une restructuration du rapport à la mémoire, une obligation pour la locutrice de tendre vers l'ici-maintenant, de même qu'une responsabilité à l'égard du monde – hantée par les voix des *Ailes du désir*, représentée comme un personnage de ce film, la locutrice insiste sur une nécessaire réconciliation avec le réel. Si Desautels n'investit pas l'histoire allemande à proprement parler, et bien qu'il soit question dans son œuvre de la mise au rancart d'un passé plus intime que politique, la locutrice mise en scène dans la seconde partie paraît tout entière tendue vers une célébration de la paix, elle qui aimerait « corrige[r] le mouvement brusque du monde en le ralentissant » (SA, 57). À la fois écriture du réel et de la pacification dans le moment présent, ce texte de Desautels se réclame en définitive du film de Wenders et Handke. Les ambitions de la poète québécoise passeront à juste titre pour plus modestes, puisque l'attention de celle-ci au monde immédiatement accessible n'est pas explicitement associée, par exemple, à une nouvelle mythologie universelle comme c'est le cas dans *Les ailes du désir*; en revanche, en faisant la démonstration claire d'un vœu de réévaluer les a priori qui peuvent guider tout rapport avec la mémoire ou avec l'histoire, *Le saut de l'ange* tend bel et bien à valoriser un engagement envers une forme de communauté, par son enracinement dans le temps actuel, mais également par son intérêt pour une esthétique de la lenteur, la plus éloignée qui soit des soubresauts ou de la violence précipitée parfois caractéristiques de l'époque contemporaine. Il n'est pas étonnant que Desautels se soit tournée vers Wenders et Handke pour développer un tel propos, puisqu'il existe toute une tradition allemande marquée par un souci altruiste émergeant d'une longue réflexion autour de la transcendance ou alors d'une disposition que l'on pourrait de

prime abord estimer fort abstraite, contemplative⁵⁶. Qui plus est, la hantise, présente dans cette œuvre de Desautels sous la forme d'une association directe de la locutrice à un personnage du film de Wenders et Handke, conserve un aspect résolument positif; à aucun moment la locutrice ne s'efface entièrement derrière cette hantise, ou derrière les voix des autres, puisque le rapport étroit ou spectral avec le film permet plutôt au personnage de repenser son inscription dans l'histoire et dans le temps, d'être présente autrement – et de manière plus humaniste – au monde qui l'entoure.

La hantise et la transmission par le contre-exemple

La brève nouvelle « Sans commentaire », qui figure dans *Histoires à jeter après usage* de Nicole Filion, met quant à elle en scène Maxence, un écrivain qui à la demande de

⁵⁶ Dès le XVIII^e siècle, nombre de penseurs allemands ont attribué à l'art la mission de rescaper une humanité connaissant une décadence : en Allemagne, pour de nombreux penseurs et de nombreux écrivains, cette mission a adopté un caractère religieux. Wilhelm Heinrich Wackenroder et Ludwig Tieck, par exemple, ont publié en 1796 *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (*Épanchements d'un moine ami des arts*), un livre très connu au sein de la littérature romantique produite en Allemagne et qui a inspiré toute une série d'écrivains se réclamant par la suite de l'inspiration divine de l'artiste, dont Gogol lorsqu'il rédigea son fameux *Portrait*. On sait à quel point les grands penseurs de la tradition idéaliste allemande ont également contribué à développer la vision d'une sacralisation des productions artistiques. Au sein d'une telle tradition, l'art fait souvent figure de moyen permettant un accès privilégié aux vérités cachées, au « divin »; c'est dire que l'art révèle quelque chose de transcendant et qu'il se distingue, de cette manière, des autres domaines d'activités de l'être humain qui ne sont pas aptes à transmettre des vérités profondes. Jean-Marie Schaeffer évoque une « théorie spéculative de l'Art » qui « s'accompagne d'une conception spécifique du discours sur les arts : il doit fournir une légitimation philosophique de la fonction extatique de l'art ». Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, n°2 (1994), [s.p.], en ligne : <http://rgi.revues.org/470> (page consultée le 20 novembre 2016). Schaeffer rappelle qu'avant d'être transmise un peu partout en Europe et dans le monde occidental, la théorie spéculative de l'art est d'abord allemande; si elle est née à la fin du XVIII^e siècle avec des représentants tels que Hegel, Hölderlin ou Novalis, elle est représentée chez toute une série de penseurs allemands jusqu'au vingtième siècle. Bien entendu, la nature des pouvoirs compensateurs attribués à l'art diffère d'un penseur ou d'un écrivain à l'autre; cela dit, on note chez plusieurs penseurs et écrivains allemands rattachés à une telle tradition une aspiration commune à retrouver une forme d'unité. Il me semble qu'*Henri d'Ofterdingen*, par exemple, expose fort bien cette recherche de l'unité; dans ce texte, le poète est conçu comme celui qui a réussi à se délivrer le plus adroitement des fausses apparences du monde empirique. De ce fait, il est capable de réveiller les consciences assoupies, de sortir le monde et ses semblables de leur égoïsme car il perçoit l'harmonie originelle existant entre les hommes ou entre les hommes et la nature, harmonie mise à mal par le progrès. Le poète est appelé à agir comme maître.

son éditeur doit réduire un manuscrit jugé trop long, que l'auteur « croyait pourtant avoir épuré [...] jusqu'à l'extrême limite⁵⁷ ». Alors que son éditeur lui a surtout demandé de retirer des adjectifs, l'auteur réduit son manuscrit pendant de nombreuses semaines de manière obsessionnelle :

Ça n'avait rien de facile. Il n'y allait pas de main morte, Hugo! Ils étaient on ne peut plus significatifs, ses adjectifs! Tout compte fait, mieux valait supprimer la phrase entière plutôt que d'en laisser tomber un seul. Les phrases tombaient, tombaient. « Une coupe à blanc, une hécatombe », se disait Maxence. Il lui arrivait de se tromper, d'enlever la première ligne au lieu de la deuxième; c'était tout le paragraphe alors qui se mettait à boiter. Maxence rageait, pestait, fulminait. « Diable de Hugo! » disait-il, mais il n'en continuait pas moins son œuvre d'épuration, « une purge stalinienne », expliquait-il, plein d'ardeur, aux parents et amis consternés. [...] Après les adjectifs et les phrases, vint le tour des paragraphes. Des pages entières disparurent : la page quatre-vingt-neuf, la page trois cent vingt-sept, trois cent trente-trois, le chapitre quatre, entièrement consacré à Léa, sa préférée tout au long de ces six années. Le roman ne fit bientôt plus que cinq cents pages, quatre cent cinquante, quatre cent vingt (SC, 179-180).

On apprend également que Maxence incarne, avant de se livrer à cette « purge », la figure de l'écrivain extrêmement perfectionniste, susceptible de revoir encore et encore une seule phrase, des mois durant. Alors qu'il connaît l'épisode de révision obsessionnelle décrit ci-haut, sa compagne Martine choisit même de le quitter. À la fin du remaniement, Maxence a tellement réduit son texte que, de ce qui était un énorme manuscrit, demeurent uniquement « quelques feuillets » (SC, 181) :

Sur chacun des feuillets, on ne trouvait plus que des mots sans suite, *gel, béton, l'origine, le souffle, le froid, la cave, un enfant, la plâtrière, corrections, perturbation, extinction*, le tout accompagné de quelques adverbes, pronoms, expressions ou interjections : *oui, nous, des hommes à abattre*, sans oublier le verbe des verbes, *ne plus être* (SC, 181).

On reconnaît d'abord les titres des romans de Thomas Bernhard, tous retranscrits fidèlement, à l'exception *Des arbres à abattre* qui devient « *des hommes à abattre* ». Quant à l'expression « *ne plus être* », on peut certainement l'associer à un goût que partagent tant de personnages bernhardiens pour tout ce qui est de l'ordre du funèbre ou du suicide; elle évoquerait ici le désarroi entier de Maxence, qui a perdu la raison. Le « *nous* » pourrait également témoigner de la hantise même du personnage

⁵⁷ Nicole Filion, « Sans commentaire », *loc. cit.*, p. 177. Désormais, les références à cette nouvelle seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle SC immédiatement suivi du numéro de la page.

québécois, qui est en quelque sorte possédé par les textes de Bernhard : non pas uniquement par les titres des œuvres, mais aussi par certains points de vue ou formules que l'on trouve dans l'œuvre de Bernhard. Ce « *nous* » pourrait faire signe vers une présence fantomale, dans la mesure où Maxence pense ou écrit visiblement *avec* Thomas Bernhard⁵⁸.

La nouvelle de Filion rappelle, en définitive, le roman *Corrections* (*Korrektur*)⁵⁹, dans lequel Roithamer n'a de cesse de revoir l'étude qu'il consacre à Altensam; ce personnage est l'un des nombreux ascètes qu'on trouve sous la plume de Thomas Bernhard, tentant jour après jour d'atteindre une « concentration suprême » (C, 46) dans ses projets intellectuels, une concentration de tous les instants qui l'incite à ne poursuivre que des buts intellectuels et à s'éloigner de tout ce qui pourrait l'empêcher d'atteindre ceux-ci. Or, le fait de pousser son esprit sans cesse au maximum, de choisir cet « effort surhumain d'un travail excessif » (C, 46), finira par causer la perte du personnage. Roithamer lui-même conçoit l'existence de l'ascète ou du penseur en fonction d'un « état ininterrompu de vérification dans lequel le savant doit vérifier sans interruption ce qu'il pense à l'instant » (C, 69); il faudrait au savant « penser *dans l'instant toujours toutes les choses* » (C, 69). Dans le roman, Roithamer, un éminent scientifique, professeur à Cambridge, consacre une étude à Altensam

⁵⁸ Mais l'on pourrait aussi penser que ce « *nous* » fait référence à ce que certains critiques nomment le « nous didactique » bernhardien, lequel sert à introduire ce qui s'apparente – à tout le moins, lors d'une première lecture – à des vérités morales, des maximes. Jonathan James Long s'est penché sur le « nous didactique », à partir de l'exemple des *Arbres à abattre* : « *In a way reminiscent of Balzac's texts, the narrator of Holzfällen attempts to "naturalize" his own behavior by generalizing aspects of his own psyche and conduct, as if to suggest that his idiosyncrasies are in fact an integral part of the human condition. The result, however, demands to be read ironically because of the exaggerated discrepancy between the narrator's maxims and the reader's empirical experience of accepted modes of behavior. This unmasks the gnomic sayings themselves as a narrative device, creating a set of textual norms against which the actions of the narrator and/or main characters would appear perfectly self-explanatory. [...] In Bernhard, gnomic sayings are revealed as necessary fictions that draw attention to their own arbitrariness and hence to the arbitrariness of all behavior in the text.* » Jonathan James Long, *The Novels of Thomas Bernhard. Form and Its Function*, Rochester, Camden House, coll. « Studies in German Literature, Linguistics and Culture », 2001, p. 144-145.

⁵⁹ Thomas Bernhard, *Corrections*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1978 [1975]. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle C immédiatement suivi du numéro de la page. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Korrektur*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1975.

(Haute-Autriche), où est situé le domaine de sa famille; or, il corrige constamment cette étude qui est aussi l'œuvre majeure de sa vie. Le narrateur, ami de Roithamer chargé de mettre de l'ordre dans les papiers du savant suicidé, présente cette œuvre ainsi :

Quant à l'œuvre principale de Roithamer, à savoir celle – *sur Altensam et tout ce qui se rapporte à Altensam en tenant particulièrement compte du Cône*, dans laquelle, au bout du compte, comme je l'ai aperçu immédiatement dès mon premier contact avec cet écrit à l'hôpital, tout ce que Roithamer a jamais pensé est déposé de la façon la plus concentrée et qui lui correspond le mieux – quant à cette œuvre je la ferai parvenir à son éditeur telle qu'elle est, donc celle qui a huit cents pages et la deuxième version de cette rédaction qui a trois cents pages et la troisième version de cette seconde rédaction qui n'a plus que seulement quatre-vingt pages, [...] Roithamer, ayant eu la première version terminée après beaucoup d'années de travail et ayant douté de cette première version et l'ayant remplacée par une seconde et ayant également eu des doutes au sujet de cette seconde version et ayant confectionné une troisième version, chaque version, respectivement, étant issue de la précédente qu'il devait nécessairement mettre en doute, enfin, peu avant sa mort, donc strictement parlant, déjà durant le voyage de Londres à Altensam, encore dans le train, il s'était mis à corriger et à dissoudre la dernière version, celle de quatre-vingts pages et avait ainsi, à ce qu'il croyait, commencé à la détruire et ainsi, à ce qu'il croyait, à raccourcir encore une fois cette dernière version, la plus courte de toutes, et il avait voulu confectionner une version encore plus courte; que l'on pense : d'une matière comprenant plus de huit cents pages, finir par en tirer une ne comprenant plus que vingt ou trente pages (C, 201-202).

Le Cône dont il est question au début de l'extrait est bien sûr celui dont Roithamer prévoit la construction pendant plusieurs années, à l'aide d'études et de plans; ce Cône est un cadeau destiné à la sœur du savant – on reconnaîtra bien sûr l'influence de Wittgenstein. Le bâtiment, dont l'érection est jugée par tout le monde « *complètement extravagante* » (C, 25) et pour laquelle Roithamer a dépensé des « centaines de millions » de son héritage (C, 27), se donne aussi comme une réponse au vœu du scientifique de « construire une chose que jusqu'à présent et avant lui, c'est Roithamer qui parle, personne n'avait construite » (C, 125). Le Cône devait servir de domicile à sa sœur, afin qu'elle y connaisse le bonheur le plus suprême; mais à la vue du Cône sa sœur décide de se suicider – Roithamer se suicide également par la suite. Le projet de construction du Cône, avec ses planifications incessantes, sa recherche du « *centre géométrique exact* [...] dont les spécialistes considéraient le calcul impossible mais [...] que finalement [Roithamer sera] capable de démontrer » (C, 395), a mené le savant « au bord du dérangement mental » (C, 303) :

À partir d'un certain moment, non prévisible, dis-je, des gens assez jeunes principalement, ceux qui vont vers les trente-cinq ans, poursuivent une idée et poussent cette idée jusqu'au point où cette idée se réalise et qu'eux-mêmes sont tués par cette idée réalisée (C, 139).

Un tel propos est récurrent dans l'œuvre de Bernhard, bien que les personnages d'ascètes n'arrivent pas toujours à réaliser ou même à entamer véritablement leur projet à partir de cette « idée » qui les obsède. Quoi qu'il en soit, la nouvelle de Filion paraît bel et bien réinvestir une formule qui pourrait faire figure de *leitmotiv* bernhardien, et qui suppose que « nous ne devons pas sans cesse penser jusqu'au fond tout ce que nous pensons » (C, 277). L'essai rédigé par Roithamer au même titre que sa construction du Cône à Altensam conduisent le personnage à l'autodestruction, parce qu'ils reposent sur une quête démesurée de perfection qui le contraint à corriger sans fin.

En 1985, dix ans après la parution de *Corrections* en langue allemande, Bernhard fait paraître *Alte Meister*, qui soulève des questions similaires; l'évolution de la pensée de l'écrivain s'y révèle toutefois notable. Ainsi Bernhard prend-il encore davantage ses distances vis-à-vis d'un rigorisme absolu dans toute démarche intellectuelle :

Celui qui lit tout n'a rien compris, a-t-il dit. Il n'est pas nécessaire de lire tout Goethe, tout Kant, pas nécessaire non plus de lire tout Schopenhauer; quelques pages de *Werther*, quelques pages des *Affinités électives* et pour finir nous en savons plus sur ces deux livres que si nous les avons lus d'un bout à l'autre, ce qui nous priverait en tout cas du plus pur plaisir (MA, 35).

Même un traité de philosophie, nous le comprenons mieux si nous ne l'avalons pas *entièrement* d'un seul coup, mais y picorons un détail à partir duquel, si nous avons de la chance, nous retrouvons l'ensemble. Ce sont d'ailleurs les fragments qui nous donnent le plus grand plaisir, tout comme la vie nous donne le plus grand plaisir quand nous la regardons en tant que fragment, et combien le tout nous paraît horrifiant et nous paraît, au fond, la perfection achevée (MA, 36).

Gardez-vous de pénétrer les œuvres d'art, a-t-il dit, vous vous gênez tout et n'importe quoi, même ce que vous aimez le plus. Ne regardez pas longtemps un tableau, ne lisez pas un livre avec trop d'attention, n'écoutez pas un morceau de musique avec la plus grande intensité, vous vous abîmerez tout et, dès lors, ce qu'il y a de plus beau et de plus utile au monde. Lisez ce que vous aimez, mais ne le pénétrez pas totalement, écoutez ce que vous aimez, mais ne l'écoutez pas totalement, regardez ce que vous aimez, mais ne le regardez pas totalement. Parce que j'ai toujours tout regardé totalement, toujours tout écouté totalement, toujours tout lu totalement ou, du moins, toujours essayé d'écouter et de lire et de regarder totalement, je me suis finalement et définitivement tout gâché, par là je me suis gâché tous les arts plastiques et toute la musique et toute la littérature, a-t-il dit hier (MA, 57-58).

Cette « théorie » du fragment repose sur un refus de la perfection ou d'un caractère entier des choses, parce que ceux-ci constitueraient un danger, un péril pour le sujet y

faisant face, dans la mesure où ils ne sauraient jamais être atteints; le sujet est alors renvoyé à un sentiment d'inassouvissement permanent. Dans *Maîtres anciens*, une existence sereine est associée à la rupture avec ces concepts trop astreignants que constituent la Totalité, la Perfection, l'Absolu. Tendre vers une lecture, une écoute ou une contemplation moins exemplaires donne la possibilité de retrouver une tranquillité d'esprit, d'échapper à la destruction et à la mort.

Dans la nouvelle de Filion, le projet de l'écrivain, mû par un immense effort de parachèvement, entraîne également l'artiste au bord de la folie. Si le geste ne mène pas au suicide, comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Bernhard, il a néanmoins pour conséquence une destruction de l'œuvre, de même qu'une certaine défaillance de l'expression propre du personnage, désormais hanté par les titres des œuvres de Thomas Bernhard. On pourrait penser qu'il s'agit là d'une représentation typique de la hantise comme source de dépersonnalisation : cependant, les choses ne paraissent pas aussi simples, puisque le personnage fréquenté par le spectre de l'œuvre bernhardienne ne saurait être caractérisé par sa fadeur ni par un profond manque d'initiative. L'on a en effet noté, dans l'introduction de ce chapitre, que plusieurs critiques évoquent une dégradation considérable de l'identité du personnage contemporain ayant perdu une certaine notion de la réalité du fait qu'il soit habité par le spectre : le « fantasmophore » de Marie-Ange Depierre au même titre que le sujet présenté par Stéphane Chaudier, heureux de s'éclipser derrière le fantôme, se caractérisent par une foncière insignifiance. Dans la nouvelle, on n'a à aucun moment l'impression d'avoir affaire à un individu contemporain profondément mélancolique, incapable de trouver des repères dans son époque ou dans sa terne existence, comme le serait le personnage hanté typiquement contemporain, dont la « possession » introduit un décalage sur le plan du temps. Au contraire, la fêlure, le délire qui surviennent, laissent surtout supposer une connaissance de l'œuvre de Bernhard et une grande affection pour celle-ci; Maxence, bien qu'obsédé par son projet d'écriture, se révèle extrêmement énergique, sans doute érudit, plutôt que de s'apparenter à un personnage falot, médiocre. Ce n'est pas pour rien que les titres de l'œuvre bernhardienne surgissent à la

toute fin de la nouvelle – non seulement ils sont ce qui demeure de l'entreprise de révision de Maxence, mais ils viennent également conférer à la nouvelle un effet de surprise considérable, nécessaire à sa clôture. Dans *Thomas Bernhard. Le briseur de silence*, Chantal Thomas a réfléchi à la spécificité des titres du prolifique auteur autrichien :

Gel, Corrections, Oui, L'Imitateur, Les Mange-pas-cher, Le Neveu de Wittgenstein, Des arbres à abattre, La Cave, Le Froid, Un enfant, Béton, Extinction... Les titres des romans de Thomas Bernhard frappent par une brièveté, une matité du nom, le plus banal, le plus commun, livré dans sa nudité, souvent sans la précédence d'un article – telle une entrée de dictionnaire, ou un mot étranger que l'on se répète avec une opiniâtreté absurde, hors de tout contexte, pour se le remémorer. Ils sont l'inverse des mots émotionnels, des « mots fétiches » qui (dans *Perturbation*) focalisent l'énergie de parole d'un personnage, caractérisé par ce trait narratif de ne pouvoir parler que par rencontre avec des mots déclics, auxquels sont liées des histoires toutes faites. [...] Si la fonction des titres est de vous donner envie de vous approcher et d'acheter, ceux de Thomas Bernhard contredisent cette visée commerciale. Ils éloignent, n'offrent rien. Ils semblent s'inscrire à l'orée d'une réalité inhospitalière, dure. [...]

J'insiste sur la singularité des titres choisis par Thomas Bernhard, non seulement parce que c'est ce qui se donne à lire d'abord de son écriture, mais aussi, et plus profondément, parce que ces titres fermés sur eux-mêmes, insécables, paraissent sans prolongement ni développement possibles. On voit mal comment ils pourraient enclencher une phrase et, encore moins, s'y intégrer. Ils sont à l'image d'un élan d'écriture gelé, paralysé, arrêté sur un obstacle insurmontable⁶⁰.

Dans la nouvelle de Filion, la référence bernhardienne rend bel et bien compte de l'abîme et des difficultés auxquels peut mener toute activité d'écriture; pour Maxence, une telle activité s'accompagne d'un vrai repli sur l'œuvre à accomplir, et sur soi-même également, dans la mesure où son obsession le contraint à une existence solitaire. Les titres de Bernhard, plutôt dépouillés, paraissent absolument indiqués pour exprimer l'impasse à laquelle mèneraient la *correction* infinie, l'éloignement d'une pratique artistique menée avec une certaine spontanéité, avec sentiment et plaisir.

Si la mention explicite des titres d'une œuvre est parfois interprétée par les théoriciens de l'intertextualité comme un effet d'érudition, il paraît impossible d'avancer que Filion se contente, dans « Sans commentaire », d'énumérer des titres pour étaler un certain savoir superficiel, sans faire la démonstration d'une connaissance

⁶⁰ Chantal Thomas, *Thomas Bernhard. Le briseur de silence*, Paris, Éditions du Seuil, 2006 [1990], p. 13-14.

véritable de l'œuvre de Thomas Bernhard; en effet, les multiples révisions de son propre travail effectuées par Maxence se rapprochent de manière évidente de celles du Roithamer de *Corrections*, si bien que l'on peut s'autoriser à évoquer une véritable affiliation⁶¹. L'on peut cependant supposer que le référent bernhardien s'apparente à un contre-exemple, favorisant la mise en garde : créateurs, ne choisissez pas ce chemin. À la différence de Bernhard, la nouvelliste québécoise n'utilise pas la maxime ou le précepte : sa nouvelle n'a pas le caractère prescriptif de certains textes de Bernhard⁶², mais elle entre néanmoins dans un rapport de *transmission*, les références aux titres de Bernhard pouvant être placées sous le signe de l'appel à la prudence et laisser planer non seulement la possibilité d'une pratique artistique heureuse, plus proche de l'instinct, mais aussi d'une pratique artistique au sens plein – qu'est-ce en effet qu'un roman qui ne comporte plus que quelques feuillets, quelques expressions ou mots sans lien?

L'on peut évoquer le surgissement de la hantise en fonction d'« un acte de transmission orienté⁶³ », pour reprendre les mots de Bruno Blanckeman, qui associait aux spectres un pouvoir d'« avertissement »; mais l'usage de l'œuvre de Bernhard va au-delà de la simple *prévention*, Filion paraissant consciente du fait que cette œuvre, tout en comportant son lot de personnages incapables de mener à bien leurs vastes projets artistiques ou intellectuels en raison de leur souci de la perfection, reste, quoique dans une modeste mesure sans doute, désireuse d'énoncer en son sein même des solutions de remplacement susceptibles de guider et d'apaiser celui qui ose penser ou

⁶¹ Le roman *Noces villageoises*, que j'étudierai au chapitre IV, est aussi la preuve que Nicole Filion connaît bien l'œuvre de Bernhard. Il témoigne d'une lecture attentive de *Corrections*, Filion ne se contentant pas de citer directement le texte, mais entrant avec ce dernier dans un rapport qui tient de la parodie.

⁶² La sentence, le précepte jouent un rôle souvent cardinal chez Thomas Bernhard; on a déjà pu le constater à la lecture de certains extraits de *Corrections* et de *Maîtres anciens* relevés pour l'analyse de « Sans commentaire »; chez Nicole Filion, les règles ou les idéaux d'action sont énoncés de manière plus implicite. Cela est peut-être dû au choix même du genre de la nouvelle : « Sans commentaire » est, par ailleurs, une nouvelle de moins de cinq pages; la présence d'injonctions semblables aux maximes de Bernhard aurait sans doute compromis certains principes mêmes du genre, notamment l'effet de surprise obtenu à la toute fin de la nouvelle, lequel oriente le « message » de celle-ci.

⁶³ Bruno Blanckeman, « Figures du spectre », *loc. cit.*, p. 245.

créer. Ainsi peut-on avancer que les œuvres de Bernhard ont également une certaine fonction de *fondation*; la place privilégiée qu'occupent quelques titres de ces œuvres, à la toute fin de la nouvelle, suggère aussi que les enseignements et leçons dont elles sont porteuses gagnent à être perpétués. L'on aurait pu s'attendre à ce que la nouvelle de Filion aille dans le sens d'une difficile contemporanéité du temps présent vis-à-vis de lui-même, elle qui repose sur une représentation attendue de la hantise comme source de pure folie, à certains égards du moins. On a vu en effet l'association « naturelle » qu'établissent divers théoriciens [Rabaté, Demanze, etc. : cf. *supra*] entre la perturbation temporelle engendrée par le spectre ou la spectralité et le déséquilibre voire le délire; être hanté affecterait souvent toute l'unité psychique et ferait en sorte que celui qui subit cette hantise ne trouve plus les moyens de s'accorder avec sa propre époque, avec sa propre personne. Or, dans l'économie globale de la nouvelle de Filion, la spectralité introduit également un aspect positif, le « présent » n'étant pas la victime de celle-ci; si le délire de Maxence est réel, il n'empêche pas ce dernier d'accomplir des gestes concrets, d'agir aujourd'hui même, dans l'ici-maintenant. Le « présent » décrit dans la nouvelle reste une catégorie temporelle entière; on n'assiste pas à une véritable superposition des temps. L'on peut donc évoquer un aspect positif du spectre; avec sa fonction de prévention, ce dernier permet de faire signe, dans un avenir rapproché, vers une démarche d'écriture réussie. Comment faire œuvre sans sombrer dans le perfectionnisme à outrance, tout en maintenant de hautes exigences et en respectant certaines lois du marché? Car la nouvelle met aussi en lumière l'absurdité des pratiques du milieu de l'édition littéraire : si l'éditeur de Maxence presse ce dernier de déposer enfin le manuscrit sur lequel il travaille depuis six ans, l'éditeur est trop occupé pour recevoir son auteur lorsque ce dernier se présente à son bureau. Lorsqu'il appelle enfin Maxence après avoir mis un mois à lire le texte sans donner la moindre nouvelle, l'éditeur, au téléphone, se « content[e] de quelques phrases laconiques l'invitant à venir le rencontrer, le lendemain, à l'heure du lunch » (SC, 179). Dans ce passage qui décrit leur rendez-vous au déjeuner sont dévoilés certains usages aberrants du monde de l'édition :

Ils avaient mangé et bu avant d'aborder la question du manuscrit. « Trop long, mon vieux, beaucoup trop long, avait tranché Hugo. Il faut couper. Sérieusement même. Puis-je compter sur toi pour faire le travail ou tu préfères que je m'en charge? – Tu peux compter sur moi », avait dit Maxence, affolé par toute autre perspective (SC, 179).

L'éditeur n'avancera aucun commentaire additionnel : encore une fois, on est dans une certaine logique marchande qui place le travail de l'écrivain en position seconde par rapport à celui de l'éditeur; cette position est tellement seconde que la discussion autour de l'œuvre à laquelle se consacre pourtant Maxence depuis des années est reléguée à après le repas. Le jugement bref et unilatéral « c'est trop long » semble à lui seul suffire pour invalider l'entreprise de Maxence et renvoyer ce dernier à sa table de travail. Par son souci de décrire les réalités du monde de l'édition, la nouvelle maintient également un certain ancrage dans l'époque qui lui est contemporaine plutôt que d'engendrer un véritable entremêlement des temps.

Le rapport avec Thomas Bernhard, ou avec la « tradition », va dans le sens de la passation; si Maxence connaît certains problèmes personnels, la nouvelle n'inscrit pas l'expérience spectrale dans une contemporanéité profondément incertaine d'elle-même ou de son aptitude à penser l'avenir – c'est donc dire qu'on a droit à un point de vue différent de celui qui fait souvent consensus au sein de la critique, dès lors qu'il est question de l'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine. Le spectre des œuvres de Bernhard permet de penser l'avenir sur le plan artistique : il indique la nécessité de choisir d'autres avenues pour créer, mais aussi pour encadrer la production d'œuvres littéraires.

Le biographique

On sait que les écritures biographiques – les romans biographiques ou les biographies imaginaires d'écrivains par exemple – sont très représentées au sein de la production contemporaine. Or, le rapport « biographique » entretenu par l'écrivain contemporain avec certains auteurs du canon peut également se révéler un terrain propice à la

manifestation de divers phénomènes de spectralité, qu'il s'agisse pour l'écrivain d'aujourd'hui de « revisiter » la vie d'un autre, ou, au contraire, de présenter un certain contenu autobiographique en s'appuyant sur les hauts faits de l'existence ou de la carrière d'un prédécesseur. Les liens, qui se veulent souvent étroits, ressortissent alors à une certaine intimité; il est peu étonnant, de ce fait, que de telles associations fassent parfois intervenir la question de la hantise, ou alors évoquent une fréquentation très assidue de la vie et/ou de l'œuvre d'un autre écrivain.

Dans leur ouvrage *Écrire l'écrivain*⁶⁴ paru en 2010, Robert Dion et Frances Fortier font le tour des diverses notions privilégiées par la critique littéraire pour classer ces fictions de l'artiste ou de l'écrivain qui pullulent depuis les années 1980 surtout, évoquant notamment l'« *imaginative biography*⁶⁵ » et la « *fictional biography*⁶⁶ ». Dion et Fortier, pour leur part, préfèrent le terme de « fictions biographiques »; les textes envisagés par les deux auteurs, appartenant à des genres divers,

ont en commun de placer la figure de l'écrivain réel à l'horizon de la pulsion scripturale de l'écrivain-biographe. Outre le recours fréquent à la fiction, ces textes partagent certaines caractéristiques : écrits par des écrivains, ils prennent en écharpe la vie d'auteurs réels et proposent une interprétation éminemment subjective de la vie ou de l'œuvre du biographé. Ces fictions biographiques [...] jouent sur les marges de l'autofiction, du roman monographique, de l'essai et de la paralittérature biographiques (Gefen, 2004), de la biographie documentaire et du roman historique, mettant en branle toute une série de phénomènes d'hybridation et de transposition [...].⁶⁷

Ralf Sudau, dans un ouvrage paru en 1985 et consacré aux modes d'appropriation de la tradition dans la littérature allemande contemporaine⁶⁸ – qu'il s'agisse de l'adaptation d'œuvres phares (*Werkbearbeitung*) ou du traitement réservé à des figures importantes de poètes (*biographische Fiktion*) –, présente pour sa part une typologie qui décrit les divers rapports entretenus par le narrateur ou l'héritier contemporain avec

⁶⁴ Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁸ Ralf Sudau, *Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

les écrivains de la tradition. La deuxième grande partie de son ouvrage est précisément consacrée à la fiction biographique, qu'il présente ainsi :

*jedes Werk biographischer Fiktion dem Leser ein Deutungsangebot in bezug auf die thematisierte Dichterpersone anbietet und daß daher die Deutung oder Problematisierung eines Dichters – seiner Persönlichkeit, gesellschaftlichen Stellung, Kunst- und Weltanschauung, Dichtung, Wirkung usf. – die Grundeigenschaft aller dieser Werke ist*⁶⁹.

Le roman *Le mal de Vienne* de Rober Racine⁷⁰ peut sans doute être qualifié de fiction biographique, car on pourrait défendre l'hypothèse que la présence spectrale de Thomas Bernhard constitue l'aspect le plus fondamental du texte – d'autres hypothèses seraient bien sûr plausibles, mais le titre même de l'ouvrage justifie la perspective adoptée, puisqu'il évoque par une autre appellation la « thomasbernhardovite », cette maladie dont est atteint le personnage principal et de laquelle il sera question ici. Même si le roman de Racine comporte quantité de références intertextuelles, on ne saurait nier le fait que Bernhard occupe la première place au sein de l'ensemble, ce que traduit déjà l'incipit du roman :

Studd ne sait plus quoi faire de ces voix. Doit-il les retranscrire dans le plus pur style de l'écrivain Thomas Bernhard ou les réenregistrer avec son magnétophone dans une parfaite prise de son à la Krapp?

Studd déteste l'un et l'autre. Il les déteste parce qu'il est obligé de vivre et de voir le monde comme eux. Il ne veut plus être le système nerveux de la rhétorique bernhardienne ni le système cristallin des prises de son de Krapp, personnage de *La dernière bande* de Samuel Beckett. Il n'en peut plus. Il fait tout pour s'en sortir. Mais à cause de sa « thomasbernhardovite », il est condamné : il vit, pense et ressent ce que vivent, pensent et ressentent Thomas Bernhard et ses personnages; et cela, sans jamais pouvoir l'exprimer avec la perfection de leur style. À cause de cela, Studd se bute et rebute. Se vide et dévie. Chute et rechigne. Désire en hésitant. Rate et dérape, faussant son existence à vouloir décrystalliser la tension artérielle de ses aînés imaginaires. Studd ne peut réaliser la moindre rédaction, le moindre enregistrement sonore de cette vie stylistique sans y laisser sa propre syntaxe; que ce soit par la main ou la voix (*MDV*, 11).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 235. Je traduis : « [...] toute fiction biographique propose au lecteur une offre d'interprétation en lien avec la personne de l'écrivain thématifiée et c'est pourquoi l'interprétation ou la problématisation d'un écrivain – de sa personnalité, de sa position sociale, de sa vision de l'art et du monde, de sa fiction, de son effet, etc. – est la caractéristique essentielle de toutes ces œuvres. »

⁷⁰ Rober Racine, *Le mal de Vienne*, *op. cit.* Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle *MDV* immédiatement suivi du numéro de la page.

La hantise est ainsi prégnante dans ce roman; quels en sont les effets, déjà annoncés dans l'incipit? La perte de l'identité propre du personnage est certes manifeste; elle est encore plus évidente si l'on se penche sur les choix stylistiques de la deuxième moitié de l'extrait surtout. D'abord, de « [s]e vide » à « imaginaires », on a droit à une ellipse du sujet; « [s]e vide et dévie » se rapproche du chiasme, voire de l'anagramme, et renforce l'idée d'une décomposition de Studd. L'incipit fait advenir une dimension quasi schizophrénique de la hantise.

Je consacrerai la seconde partie de mon analyse à cette perte de son destin qui attend Studd, mais que ce dernier est loin d'accepter tout bonnement; je m'interrogerai ainsi sur le « potentiel » de la hantise, à partir de passages qui illustrent justement une possession du personnage par les textes ou la personne de Bernhard. Auparavant, je tiens toutefois à me pencher sur *Le mal de Vienne* comme fiction biographique, en montrant que, si les éléments biographiques associés à Thomas Bernhard oscillent entre faits avérés et constructions fictionnelles, on est souvent du côté d'une figuration assez hardie de l'auteur autrichien; le contenu « biographico-fictionnel » semble souvent viser à la provocation, ce qui contribue à désacraliser la figure de Thomas Bernhard.

La « problématisation » et le potentiel de la hantise

La citation suivante, qui érige Bernhard en imposteur, témoigne bien du caractère audacieux de la mise en scène biographique :

Thomas Bernhard bluffe la gent littéraire du monde entier en faisant croire que le suicide dans ses livres est le sien. C'est faux. Je le sais. Je suis Thomas Bernhard. Le plus difficile à accepter pour lui, c'est que la ville de Vienne achète pour toujours une pièce d'O'Bryan. Que la ville sauve cette œuvre du néant, c'est ça qui le fait chier. Mais c'est ça qui le fait écrire aussi, le petit Bernhard. Il écrit pour la même raison que Céline : « pour rendre les autres illisibles ». Crois-moi... Si le suicide est devenu une donnée rentable aujourd'hui, c'est parce que sa récupération reste un défi. Thomas Bernhard feint d'en vouloir à la terre entière de l'avoir mis là. Il ment. C'est le plus célèbre menteur que la planète puisse porter. Tout homme est menteur, dit le Psaume 115. Les mouiroirs de Bernhard, ce sont ses livres, ses yeux, ses mains, ses regards faussement complaisants sur les photographies, ses déclarations

faussement officielles, ses pièces faussement scandaleuses. Lorsqu'il pense, les noirs de Rembrandt rougissent de honte, se déchirent (*MDV*, 167-168).

Ici, Racine opte pour ce que Dion et Fortier nomment une « transposition de l'œuvre⁷¹ », dans la mesure où il « "reverse" l'œuvre dans la vie de l'écrivain (qui est alors transformée et réécrite)⁷² ». Tout lecteur un tant soit peu familier avec l'univers de Bernhard sait bien sûr que l'œuvre est truffée de références au suicide, qu'elle comporte une vraie pensée du suicide – on songe d'emblée, outre les suicides déjà évoqués de Roithamer et de sa sœur dans *Corrections*, et de la Joana dans *Des arbres à abattre*, à l'apologie du suicide que comporte le cycle autobiographique, livrée par le grand-père du narrateur, ou au personnage de Wertheimer dans *Le naufragé (Der Untergeher)*, que Chantal Thomas décrit ainsi :

Le suicide est chez lui un don de naissance. Il est né avec le désir de se supprimer. Et, s'il a attendu toutes ces années pour le réaliser, c'est parce qu'il lui manquait la concentration d'esprit nécessaire. Une telle inclination se trouve dans tous les personnages de Thomas Bernhard, pour qui le suicide est le leitmotiv de la pensée. Nullement une interruption volontaire du cours de la vie, et qui lui serait extérieure, le suicide est l'accomplissement d'une virtualité innée. Il est la vie qui se manifeste comme devant être interrompue. Ce serait même, paradoxalement, la seule raison de sa reproduction⁷³.

Hormis peut-être dans *Béton (Beton)*, où la mort du mari de la jeune Hårdtl est entourée d'un réel mystère – s'agit-il d'un suicide, d'une mort accidentelle, d'un meurtre? –, la plupart des œuvres de Bernhard abordent en effet le suicide de front, sous un angle parfois théorique qui peut aller dans le sens de ce que décrit Chantal Thomas. Dans *Un enfant (Ein Kind)*, le cinquième récit du cycle autobiographique, le narrateur reconnaît qu'il a hérité de son grand-père un type de réflexion autour du suicide :

Le mot *suicide* était l'un de ses mots les plus naturels, il m'est familier depuis ma toute première enfance, avant tout dans la bouche de mon grand-père. J'ai l'expérience de la façon d'utiliser ce mot. Pas de conversation, pas d'enseignement de sa part sans qu'ils n'aient été suivis inévitablement de la constatation que le bien le plus précieux de l'homme était de se soustraire au monde par sa libre décision, par le suicide, de se tuer à tout moment qui lui plaît. Lui-même, toute sa vie avait spéculé avec cette pensée, c'était la spéculation qu'il avait poussée avec le plus de passion, je l'ai reprise à mon propre compte. À toute heure, à tout

⁷¹ Robert Dion et Frances Fortier, *op. cit.*, p. 15.

⁷² *Ibid.*, p. 16.

⁷³ Chantal Thomas, *op. cit.*, p. 186.

moment que nous voulons, nous pouvons nous suicider, le plus possible de la façon la plus esthétique, disait-il. Pouvoir tirer sa révérence, disait-il, était la seule pensée effectivement merveilleuse⁷⁴.

Le suicide est présent dans la « première enfance » du personnage, cette fois sous la forme de leçons et de spéculations – alors que, selon Chantal Thomas, il peut être associé dans l'ensemble de l'œuvre bernhardienne à un penchant naturel du nouveau-né. Au regard de l'omniprésence de la thématique, envisagée sous les angles de l'inné et de l'acquis, mais qui surgit également chez l'écrivain autrichien de manière fort semblable au sein d'une série d'œuvres, les insinuations du personnage de Studd surprennent; dans la citation ci-dessus, on s'en prend aux penchants suicidaires qui, pour Bernhard, font figure de caractéristique des plus essentielles de l'être humain, et à l'une des marques qui rendent précisément l'œuvre de l'écrivain autrichien reconnaissable. Pourquoi alors dissocier Bernhard de ce que martèle son œuvre? Racine est en définitive du côté de la provocation, ne serait-ce qu'en choisissant l'expression « le petit Bernhard », ou en s'intéressant à « ça qui le fait chier ». Sudau nomme « problématisation » la fiction biographique qui ne comporte pas d'exigence d'authenticité du savoir sur l'écrivain abordé, mais repose au contraire sur des suppositions qui ne passent pas inaperçues, osées, provocantes⁷⁵. Dans la problématisation, l'objet ou les objets biographiques peuvent être associés à une question à résoudre : « *Der biographische Gegenstand ist ihr ein Problem, und das Werk biographischer Fiktion ist die Reflexion auf das Problem und eventuell eine versuchte Lösung*⁷⁶. »

⁷⁴ Thomas Bernhard, *Un enfant* (1984[1982]), dans *L'origine. Simple indication; La cave. Un retrait; Le souffle. Une décision; Le froid. Une mise en quarantaine; Un enfant*, préface de Bernard Lortholary, traduits de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Biblos », 1990, p. 416. Je renvoie au texte allemand : *Id., Ein Kind*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988 [1982].

⁷⁵ Je traduis de l'allemand : « *Kein Authentizitätsgebot; vielmehr auffällige, gewagte, provozierende Mutmaßungen und Unterstellungen.* » Ralf Sudau, *op. cit.*, p. 303.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 237. Je traduis : « L'objet biographique lui est un problème, et l'œuvre de fiction biographique est la réflexion autour de ce problème et éventuellement une tentative de solution. »

Les choix de Racine, sa manière d'aborder le contenu biographique lié à Bernhard, étonnent d'autant plus que la critique reconnaît généralement le caractère autobiographique de l'ensemble de l'œuvre bernhardienne :

La définition de textes autobiographiques, distincts du reste de l'œuvre, semble artificielle si l'on s'en tient aux thèmes. Les mêmes « biographèmes » se retrouvent dans tous les textes, distribués à des *tempi* différents, avec de légères modifications, une répartition variable des détails et de leur valeur (ainsi, dans *Corrections*, des pages consacrées au chemin de l'école, qui dans *L'Origine*, sont amplifiées, au récit initiatique d'une vie). Il est clair que toute l'œuvre de Thomas Bernhard est autobiographique⁷⁷.

Racine ferait-il du postulat de l'aspect éminemment autobiographique de l'œuvre la question à résoudre, à poser – comme si cette affirmation de la part des critiques pouvait avoir quelque chose de trop absolu? On peut le supposer.

Il faut noter également que la mère de Studd se livre à la lecture du *Béton* de Bernhard tous les dimanches sur les ondes de la radio d'État canadienne, ce qui gêne le fils au plus haut point. Ce dernier éprouve également du ressentiment vis-à-vis de sa mère, pour n'avoir jamais pris la peine de l'informer qu'il était atteint de cette maladie rare, la « thomasbernhardovite » :

Lorsqu'il découvrit sa thomasbernhardovite, à l'âge de quarante-trois ans, Studd l'exclut de sa vie. Elle ne lui avait jamais rien dit. Il ne pouvait lui pardonner. Alors, il s'intéressa à Thomas Bernhard. Il le trouva déprimant. Ce qui fit déborder le vase, c'est lorsqu'elle commença à lire *Béton*, sur les ondes de Radio-Canada. Il ne pouvait revivre sans douleur les séances d'écriture de ce texte : « Si tu savais le Cointreau que j'ai ingurgité, les textes de Pascal que j'ai dû lire, les intégrales de Mendelssohn qu'il m'a fallu écouter; les études sur la fabrication du ciment à décortiquer, les cartes géographiques à consulter, les dépliants des grands hôtels à lire, les voyages à Palma, Majorque, cette verrue au majeur droit à endurer, les disputes avec ses amants Glenn Gould et Ursula, la puanteur des papeteries d'Ohlsdorf, l'affection de sa mère, les ombrelles de sa tante, les réparations de sa Mercedes, son goût de la mort, ses chaussures trop étroites, son amour pour Bruckner et Montaigne, le chien Look à nettoyer, nourrir, son éditeur de Francfort... Ah... Tout ça pour cette toquade à propos de Mendelssohn. C'est indescriptible (MDV, 28).

Cet extrait a l'intérêt de faire référence à des aspects autobiographiques bel et bien présents dans l'œuvre, mais aussi, dans une moindre mesure, à des éléments biographiques qui ne sont pas des plus développés dans les fictions de Bernhard et qui auraient donc pu être découverts au sein d'articles de journaux, de biographies et

⁷⁷ Chantal Thomas, *op. cit.*, p. 102.

d'autres documents d'archives consacrés à l'écrivain autrichien. On sait que le renvoi à Montaigne est omniprésent chez l'auteur autrichien; toutefois, l'intérêt de Bernhard pour Montaigne n'est pas véritablement développé chez Racine, alors qu'il est bien établi que

Thomas Bernhard déplore l'absence, dans l'histoire culturelle autrichienne, d'écrivains et de philosophes tels que Montaigne, Descartes, Diderot, Voltaire. Dans ses écrits, la constante référence à ces auteurs désigne, au-delà d'un accord intellectuel, la position offensive, c'est-à-dire observatrice, analytique, articulée, qu'il a décidé de prendre à l'encontre du génie musical de son pays et des abîmes de silence dont il est la protection et l'alibi⁷⁸.

Quant à l'évocation des « chaussures trop étroites », elle témoigne sans doute d'une lecture d'un texte ayant souligné cet élément biographique chez Bernhard, car ce goût pour les chaussures raffinées ne me paraît pas surgir de manière appuyée dans l'œuvre même : en revanche, il est évoqué par des biographes tels que Gemma Salem. La seule vraie compagne que Bernhard ait eue, Heddy Stawianiczek, surnommée « la Tante » et rencontrée au sanatorium de Grafenhof, a aussi été la mécène de l'écrivain autrichien, lui ayant transmis son inclination pour les belles choses : « Ça a donné à Bernhard le goût d'un luxe un peu lourd, saugrenu. Il n'achetait que des chaussures très chères⁷⁹. »

Un autre élément de l'extrait du *Mal de Vienne* retient l'attention : l'allusion à une liaison entre Bernhard et Glenn Gould. Dans une biographie très complète – la première du genre à avoir été publiée en anglais –, Gitta Honegger rappelle que Thomas Bernhard a choisi de maintenir le silence autour de la question de l'homosexualité, en dépit des rumeurs. Les amis de l'auteur ont adopté une attitude analogue, de même que les chercheurs et journalistes :

Longtime friends allude to Bernhard's homosexuality only indirectly, in mock discrete allusions or smug innuendos⁸⁰. In a society that has turned malicious gossip into a sophisticated art, Bernhard's sexuality has remained a taboo subject. It has not been explored by scholars, never been addressed head on by friends and colleagues, and been ignored even by journalists. [...] The evolution of his public image from defiantly peasant outsider among city intellectuals to cosmopolitan aristocrat of the soul ennobled by a militant asceticism transcended any clues to his homosexuality that he planted, at times quite coyly, in his books. His will, prohibiting the

⁷⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

⁷⁹ Gemma Salem, *Thomas Bernhard et les siens*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1993, p. 117.

⁸⁰ Gitta Honegger, *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*, New Haven et London, Yale University Press, 2001, p. 61-62.

*publication of his letters, proves him an accomplished manipulator of the conspiracy of silence*⁸¹.

La biographe associe ce choix du silence autour de la sexualité au vœu de Bernhard de se représenter en être marginal, misanthrope. En dépit des rumeurs quant aux tendances homosexuelles de l'auteur autrichien, prêter à ce dernier une relation intime avec Glenn Gould se révèle osé; Racine se rapproche en définitive de la « problématisation ».

Dans quelle mesure *Le mal de Vienne* témoigne-t-il d'une connaissance de la vie effective de Thomas Bernhard? Ou alors puise-t-il plutôt à une fréquentation de l'œuvre? Racine fait référence, par le biais de Studd toujours, à un épisode de la vie quotidienne de Bernhard, en l'occurrence sa lecture des journaux dans les cafés de Vienne :

À toutes les cinq minutes, il interrompait son récit. Il entendait, disait-il, les bruits du café *Bräunerhof* de Vienne lorsque Thomas Bernhard lit ses journaux. Il l'entendait tousser. Ses pensées l'inquiétaient. Il se demandait s'il pourrait « attendre plus rapidement » que Bernhard la fin de son livre. Je lui suggérai de l'écrire lui-même ou d'en faire une version sonore. À ces mots, il se mit à tousser : « J'ai un goût affreux d'hostie dans la bouche. C'est comme manger des Schreder Wett juste après avoir bu du Grand Marnier. Il y a quelque chose de sonore dans ce goût. Comme croquer des grelots aux truffes de chez Sacher. Je ne sais pas... C'est comme s'il y avait du feed-back dans mon sang. Ces toussotements, cette tuberculose de Bernhard... Que veux-tu... » (*MDV*, 37-38)

Dans les textes de Bernhard, on trouve certes des représentations de l'écrivain en lecteur assidu de journaux dans les cafés légendaires de Vienne et notamment au *Bräunerhof*. Cependant, dans les faits, il faut savoir que Bernhard se présentait à ses cafés de prédilection à des heures précises⁸². Au *Bräunerhof* en particulier, une place lui était réservée; qui plus est, dans ce café précis, Bernhard rassemblait *tous* les journaux disponibles : « Bernhard ne commençait à lire que lorsqu'il n'y avait plus *aucun* journal en circulation dans le café⁸³. » Si Racine avait lu des biographies de Thomas Bernhard, l'on peut supposer qu'il aurait été tenté d'intégrer cet aspect pour le moins étonnant du quotidien de l'auteur.

⁸¹ *Ibid.*, p. 63.

⁸² *Ibid.*, p. 245.

⁸³ Chantal Thomas, *op. cit.*, p. 98.

À la lumière de ces quelques exemples, il paraît donc difficile de suggérer que Racine possède une connaissance approfondie de son objet biographique. Le propos « biographique » du *Mal de Vienne* serait donc surtout le résultat d'une lecture – parfois fort dénonciatrice – (d'une partie?) de l'œuvre bernhardienne et de la fantaisie de Racine, plus que d'une recherche fouillée dans les biographies de Bernhard. Le ludisme des associations effectuées par Racine n'en demeure pas moins appréciable; il me semble opportun, à cet égard, de relever un autre passage du roman :

Studd s'arrêta net, convaincu que Thomas Bernhard n'avait pas plus de cœur que les ébouillanteurs de homards. Il était un sans-cœur, un écoeurant. Dans la tête de Studd, homard et Thomas Bernhard se mêlaient pour devenir : Thomas Bernhass, Rhomarde Bernache, Tomate Bernhier (*MDV*, 18).

Ici, le jeu atteint une sorte de paroxysme, qui fait surtout entrer la figure de Bernhard dans un imaginaire québécois : l'utilisation du terme « écoeurant » comme substantif pour décrire Bernhard en témoigne, de même que le surgissement du mot « Bernache », qu'on peut interpréter comme une référence à l'un des oiseaux les plus emblématiques du Canada; le nom de famille Bernier, répandu au Québec, est par ailleurs d'origine germanique (*Bernhari*). Mais l'on peut aussi bien interpréter cette référence à « Bernhier » en fonction d'un vœu de manipuler la langue allemande dans l'esprit du jeu; si « Thomas Bernhass » évoque la haine (« *Hass* » – « Thomas Bern-haine »), « Thomas Bernhier » pourrait suggérer l'ici (l'adverbe « *hier* » – « Thomas Bern-ici »). On voit bien comment un tel extrait contribue à désacraliser la représentation du grand Thomas Bernhard, tout en marquant une certaine dénonciation de la part de Racine – ou alors un souhait d'exposer à quel point Studd vit sa « thomasbernhardovite » comme une épreuve, ce qui le conduit souvent à détester Bernhard. De ces lignes, on retiendra également l'évocation de l'écrivain autrichien à partir d'un horizon québécois; or, l'énumération « Thomas Bernhass, Rhomarde Bernache, Tomate Bernhier », que l'on pourrait rapprocher de la paronomase, contribue à créer une impression de relativisme et de désordre notamment par son usage ludique de la langue allemande. Ce n'est pas uniquement le sens qui fait défaut, comme si les référents avaient été dépouillés de leur valeur entière, puisque l'on a également le sentiment d'un entremêlement, d'une

superposition des référents⁸⁴, la « haine » ou le désaveu devenant liés à l'ici, c'est-à-dire dirigés envers le Québec. Néanmoins, l'on pourrait tout aussi bien interpréter cette séquence tel un clin d'œil de Racine renvoyant à sa propre démarche, ou alors se référant à un traitement tout à fait québécois des grandes icônes culturelles; il y a en effet, au Québec, un rapport souvent ironique, fort libre ou décomplexé vis-à-vis des « maîtres » artistiques et culturels, certainement plus répandu qu'au sein d'autres cultures où la révérence est davantage de mise. Les travaux consacrés à la réception de Shakespeare au Québec, notamment, ont relevé des exemples patents d'une telle attitude⁸⁵.

⁸⁴ La logique privilégiée ici, celle du chevauchement des référents, est constamment investie par Racine dans *Le mal de Vienne*, notamment dans son intertextualité effrénée; le roman fait partie de ces fictions des années 1990 qui semblent se donner pour objectif de saluer au passage un maximum d'œuvres. Ainsi, l'ouvrage témoigne de la diversification et de l'internationalisation des sources favorisées par l'époque actuelle. Une telle dynamique repose aussi sur le rapport de Studd avec la technique, dans la mesure où le personnage archive ou conserve des textes, des discours. Fréquemment muni d'un dictaphone, Studd enregistre aussi bien les grands classiques de la littérature universelle que « les graffiti lus dans les toilettes publiques » ou « l'annonce des départs et arrivées dans les gares et aéroports » (*MDV*, 29). Mais Studd ne se contente pas d'enregistrer des *contenus*; ventriloque notoire, il les enregistre en reproduisant à l'envi de multiples voix, celles de personnes ayant véritablement existé au même titre que celles de personnages issus de textes de fiction ou façonnés par sa propre imagination. Robert Dion parle d'« un ouvrage qui, comme ceux de l'écrivain autrichien, cite et récite la culture (et toute la culture) sur un mode souvent véhément et paroxystique ». Robert Dion, « Un récit en "panne d'adhérence" : *Le mal de Vienne* », dans *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Montréal, Nota bene, 2009 [Nuit blanche, 1997], p. 198. En réalité, les références à la culture populaire ne cessent de se confondre avec celles qui relèvent plutôt de la culture restreinte; les unes et les autres s'enchevêtrent, se croisent, au point où le lecteur se sent emporté dans un tourbillon étourdissant, d'autant plus que le fil narratif reste fort mince, négligé au profit des « listes » comme l'a aussi montré Dion (*Ibid.*, p. 205-suv.).

⁸⁵ Dès les années 1950, la critique de chez nous a utilisé l'expression « le grand Will » pour évoquer Shakespeare. Dans un livre publié en 2000, Leane Lieblein a montré qu'une telle expression « continue à être utilisée, spécialement par les journalistes et les critiques, jusqu'à ce jour ». Leane Lieblein, « Le "Re-making" of le Grand Will : Shakespeare in Francophone Quebec », dans *Shakespeare in Canada : "A World Elsewhere?"*, sous la dir. de Diana Brydon et Irena R. Makaryk, Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press, 2002, p. 179. (Je traduis.) Selon les recherches menées par la chercheuse, une expression équivalente n'existe pas au sein des discours critiques consacrés à Shakespeare en France ou dans le monde anglophone. Lieblein interprète ainsi le recours à l'expression « le grand Will » au Québec : « *The appellation presupposes Shakespeare's greatness. But is also cuts him down to size, and by presuming acquaintance with Shakespeare on a first-name basis, it further suggests familiarity, even intimacy. However, the intimacy is with a universal Shakespeare who is capacious enough to accommodate and survive local allusions and artistic visions.* » *Ibid.*

Dès l'incipit, Studd est donc hanté par Thomas Bernhard et ses personnages, au point d'en perdre un certain sentiment de soi; plus loin dans le roman, il sera même qualifié d'« excroissance bernhardienne » (*MDV*, 193). En revanche, Studd n'accepte pas sa « thomasbernhardovite », il aspire à la combattre :

« Ma vie, Alex, je l'ai vécue en trois jours, à l'âge de neuf ans. Ensuite, j'ai passé le reste de mon existence à la figoler. Ça fait quarante-trois ans que ça dure. Ma thomasbernhardovite, je l'ai dans le sang. Dans la tête, le regard, l'ouïe, l'odorat, la digestion. Partout. Sans arrêt. À cause de lui je suis tous les mêmes. À la fois eux, à la fois nous. Jamais moi. Conscrit pour sa guerre, je n'ai ni cri ni clémence. C'est affreux. Un jour j'écrirai l'alphabet sur son front pour rendre sa pensée illisible. Mais là, je suis obligé de regarder à côté de ma destinée. » (*MDV*, 126)

La souffrance est palpable, et le renversement identitaire introduit par le spectre, flagrant; Robert Dion a d'ailleurs montré, dans son étude, que le roman de Racine pourrait être inspiré par le *Stimmenimitator* (*L'imitateur*) de Bernhard; il s'agit du titre d'un recueil de textes en prose de l'écrivain autrichien :

Le titre allemand, qui signifie littéralement « l'imitateur des voix », renvoie à une courte prose éponyme qui a pu servir de matrice au roman de Racine : il y est en effet question d'un imitateur extrêmement doué qui peut contrefaire toutes les voix mais qui, quand on lui demande d'imiter la sienne, assure que cela lui est impossible (Bernhard, [1978] 1987 : 9-10)⁸⁶.

Dion rappelle que c'est neuf ans avant le début du récit que Studd aurait perdu sa « pensée propre⁸⁷ », ainsi que « sa propre syntaxe⁸⁸ » et « son style personnel⁸⁹ », du fait de sa maladie; il mentionne aussi que « c'est de mauvais gré qu'il a peu à peu laissé Bernhard et ses créatures devenir ses truchements⁹⁰ ». C'est donc dire que Studd a perdu le loisir d'accéder à un mode d'expression qui lui serait intrinsèque, non seulement parce qu'il est habité par le spectre de Bernhard et celui de ses personnages, mais aussi parce qu'il ne cesse d'accueillir d'autres voix qui se confondent avec la sienne ou la remplacent. Cependant, on voit bien poindre, dans le passage cité qui

⁸⁶ Robert Dion, « Un récit en "panne d'adhérence" : *Le mal de Vienne* », *loc. cit.*, p. 199. (Dion fait référence à l'édition suivante du *Stimmenimitator* : Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987 [1978].)

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

présente un Studd affligé de sa maladie depuis « quarante-trois ans », la volonté de s'opposer au spectre, « un jour », dans un avenir aux contours flous mais réels. Le commerce avec Bernhard est rarement considéré comme agréable, ce qui va à l'encontre, notamment, des constats de Stéphane Chaudier [cf. *supra*], selon lesquels les fantômes d'aujourd'hui seraient désormais dignes de sympathie, accueillis sans être d'emblée considérés comme violents ou malveillants. Chez Racine, le sujet refuse de battre entièrement en retraite derrière le spectre, solution considérée pratique par le personnage contemporain que décrit Chaudier. Certes, Studd ne dispose, dans l'immédiat, d'aucune porte de sortie; en revanche, on remarque qu'il prétend à une intervention qui mettrait en échec l'influence extrêmement pesante de Thomas Bernhard – « rendre sa pensée illisible ». Si, à la fin du roman, Studd relativisera son propos et en viendra à déceler aussi dans sa thomasbernhardovite quelque chose comme un accès privilégié à la connaissance, la possession n'est pas présentée, dans l'ensemble, comme une expérience que Studd accepterait tout bonnement, sans broncher et sans se débattre.

Lorsque j'ai associé *Le mal de Vienne* à une « problématisation », je me suis d'abord penchée sur un extrait qui pointait le caractère artificiel du traitement du suicide dans l'œuvre de Bernhard (*MDV*, 167-168; cité p. 169). Pour développer un tel point de vue, Studd suggérait : « Thomas Bernhard bluffe la gent littéraire du monde entier en faisant croire que le suicide dans ses livres est le sien. C'est faux. Je le sais. Je suis Thomas Bernhard. » (*MDV*, 167). Dans ce cas, la possession est prise à partie pour justifier totalement le regard que l'on porte sur le rapport entre l'homme et l'œuvre; ainsi, le personnage contemporain typique selon Viart, hanté par des œuvres et des figures d'écrivains mais peu intéressé ou inapte à formuler des verdicts sur ceux-ci, ne jouant donc qu'un rôle *réceptif*, n'est pas au rendez-vous. Dans son texte fondateur sur les récits de filiation, Viart écrit :

Si, comme on le dit parfois, le contemporain semble avoir renoncé à la « faculté de juger » (« *anything goes* »), ce n'est pas que nous assistions à un triomphe des esthétiques de l'indifférence (à quoi certains identifient la « postmodernité »), mais que tout est bon qui enrichit l'interrogation présente et que « juger » n'est plus la question première. Le

contemporain offre peu d'espace au tribunal évaluatif. Pour juger en effet il faut une stabilité critériologique dont on a dit l'absence. Les contemporains écrivent à partir de leur fragilité : c'est ce qui empêche les auteurs-lecteurs qu'ils sont de se transformer en autorités. Ils ne confondent pas les étymologies et pour eux l'auteur est bien celui qui ajoute, non celui qui autorise⁹¹.

Or, dans *Le mal de Vienne*, juger constitue bien un aspect important de la relation nouée avec l'écrivain du canon; cette dimension de l'appropriation est clairement revendiquée. L'extrait suivant montre bien que Studd évalue l'œuvre de Bernhard :

Si tu dis que l'erreur est humaine, Bernhard dira que l'humanité est une erreur. T'as juste à inventer une proposition quelconque et l'inverser dans une perspective négative, destructrice. Tu rends tes phrases bègues et ça donne du Bernhard : une perpétuelle crise d'adolescence dans un corps d'adulte. C'est pour ça que Bernhard roule si bien. C'est l'écrivain idéal pour ceux qui sont incapables de penser par eux-mêmes. Sais-tu ce que c'est, Thomas Bernhard? Ça tient à peu de choses : hais tout ce que tu aimes. Bernhard adore juger de l'intelligence des gens d'après leur âge, leur religion, leur nationalité, les vêtements qu'ils portent, les voitures qu'ils conduisent, les quartiers qu'ils habitent, les décorateurs de leur maison, la qualité des agendas dans lesquels ils prennent leurs rendez-vous [...]. Il aime les dîners politiques, les réceptions diplomatiques, les premières, les remises de prix, la culture, alors il écrit qu'il déteste ça; Bernhard adore la ville de Vienne, les vieux, les bourgeois, l'argent, les cafés, les femmes, les scandales, alors il hait tout ça; il adore écrire, voyager, la famille, les enfants, il écrit haïr ça. C'est très facile. Suffit que tu trouves les lecteurs qui jouissent à voir quelqu'un jouer les détestateurs, et le tour est joué. Les Autrichiens aiment se faire cracher dessus par Bernhard. La preuve, le pays ne cesse de le couvrir de prix (*MDV*, 161-162).

Racine s'intéresse donc au dénigrement systématique bernhardien, lequel a des incidences des points de vue stylistique et thématique; le rapport établi avec la littérature antérieure n'est pas uniquement de l'ordre de la *lecture*, puisque la réception de l'auteur étranger dans son pays d'origine est aussi évoquée. Studd ne fait pas qu'examiner un héritage littéraire et culturel pour développer des questionnements intimes, ou alors pour prendre le pouls de ses inquiétudes, de son propre manque de repères – comme le fait souvent l'héritier du récit de filiation. Certes, la hantise fait de Studd un être fragile, souvent confus et égaré : en contrepartie, elle est aussi ce qui lui confère un accès privilégié aux pensées mêmes de Bernhard et à celles des personnages

⁹¹ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *loc. cit.*, p. 131.

bernhardiens; ainsi peut-elle également être conçue comme ce qui fait émerger un point de vue critique, voire très polémique, sur l'œuvre étrangère⁹².

L'accès aux pensées mêmes de Bernhard permet également d'aller au-delà d'une réflexion sur l'œuvre de ce dernier, car Racine se sert du rapport au spectre pour ancrer son questionnement au sein de l'univers artistique contemporain, dont certaines pratiques ou positions sont jugées ennuyeuses, ou à tout le moins problématiques. Certains des extraits exposant de la manière la plus explicite la grande douleur et les difficultés éprouvées par Studd, du fait de sa possession, sont également ceux qui montrent un Studd occupé à évoquer la création artistique actuelle dans un but véritablement critique, de concert avec un propos sur le suicide dans l'œuvre de Bernhard. Le fameux extrait de Racine portant sur l'aspect construit du suicide chez Bernhard, sur lequel je me suis penchée à plusieurs reprises, rappelle « à quel point » (*MDV*, 167) Studd souffre en raison de sa thomasbernhardovite, mais est précisément l'un de ceux qui introduit les considérations les plus précises sur l'art (alors) actuel, toujours formulées par Studd : « À propos du suicide chez Thomas Bernhard, il dit : "Il n'y a pas que chez lui qu'on peut l'observer. L'art actuel est suicidaire. Ne serait-ce que ces œuvres bizarres de Kevin O'Bryan. C'est du suicide à petit feu qu'il propose." » (*MDV*, 167⁹³). O'Bryan est un artiste canadien qui figure dans le roman et qui s'inspire

⁹² Robert Dion s'est également intéressé aux *jugements* développés par Studd et le narrateur Alex, en insistant sur la prévalence d'une « rhétorique épictétique » dans le roman : « Tant l'interrogation esthétique sur *La dernière bande* (M-15) que la mise en cause du style de Bernhard et les considérations sur l'œuvre de Kevin O'Bryan ou sur le SOAP de Pauline (*passim*) témoignent d'un certain faire interprétatif exercé par Studd et son ami narrateur. Bien qu'il soit emporté par le flot du récit et, de ce fait, souvent interrompu et parcellaire, ce faire interprétatif n'en demeure pas moins important. Comme chez Bernhard cependant, le ton dominant dans *Le mal de Vienne* est, plus que celui de l'analyse, celui de l'imprécation et de l'exagération. [...] les personnages s'y livrent avant tout à un discours répréhensif et, de temps à autre, laudatif. C'est pourquoi je suis tenté d'associer le roman de Racine avant tout à la mise en œuvre d'une rhétorique épictétique (Hamon, 1995), dans la mesure où il s'apparente davantage à un foyer d'évaluation qu'à un lieu d'interprétation – encore que discours judiciaire et discours herméneutique soient de toute évidence liés. » Robert Dion, « Un récit en "panne d'adhérence" : *Le mal de Vienne* », *loc. cit.*, p. 218-219. (Philippe Hamon, « L'épictétique : au carrefour de la textualité et de la socialité », 1995).

⁹³ On constate bien, ici, que Racine fait sienne une narration oblique semblable à celle que l'on trouve dans divers textes de Bernhard; dans d'autres séquences, l'écrivain québécois ira jusqu'à transposer l'expression bernhardienne « dit-il, pensai-je ». *Le mal de Vienne* est un récit livré par Alex, l'ami de

notamment des œuvres de Bernhard. Ainsi, O'Bryan est « invité par les autorités viennoises à venir "transférer" son roman [*Béton* de Bernhard] sur les murs intérieurs de l'hôtel de ville de Vienne » (*MDV*, 16) : c'est moins la seule référence à O'Bryan qui m'intéresse que la remarque sur une tendance de l'art contemporain au moment de la publication du roman. Dans *Le mal de Vienne*, le spectre de Bernhard a aussi pour fonction de lever le voile sur un aspect de l'art qui pose problème, qui doit être interrogé. Les constats de Ruffel, qui, à la fin du texte « Le temps des spectres », s'intéresse au caractère international de l'imaginaire contemporain de la spectralité, peuvent être évoqués; s'appuyant particulièrement sur l'exemple du cinéma d'aujourd'hui, il précise

[qu'] au fond, [...] la spectralité dépasse le cadre d'une pensée sur le temps et sur l'histoire pour devenir une réflexion sur les arts, sur leur impureté, et notamment sur la fiction et ses rapports à l'image; cette image survivante qui laisse en nous une empreinte, une trace fantomatique⁹⁴.

C'est que *Le mal de Vienne* propose une réflexion nourrie sur le geste de création dans le monde contemporain : comment écrire ou faire œuvre originale à partir du « déjà là » – et ce « déjà là » est éminemment proliférant dans le roman de Racine – tout en maintenant une lucidité ou une conscience historique? La fresque viennoise d'O'Bryan est en effet un « décalque visuel du roman *Béton* » (*MDV*, 30); grâce à Studd, l'on a accès au point de vue de Thomas Bernhard sur ce travail d'O'Bryan, qui selon l'écrivain autrichien dessert son œuvre : « Lorsque Bernhard apprit l'arrivée de l'artiste, il délaissa son manuscrit à la page 139. Sa présence le déconcentrait : "Il est ici. Dans cette ville... Tout ça contre *Béton*." » (*MDV*, 36). La hantise met en lumière la difficulté de toute tentative de reprise, ou de « recyclage » du travail d'un autre artiste; l'accès aux pensées de Bernhard permet d'aller au-delà d'une intelligence du

Studd, la narration n'étant pas le fait de Studd lui-même. Il faut cependant attendre la fin du texte pour qu'Alex intervienne de manière plus directe; au fil du roman, il se contente le plus souvent de rapporter les paroles et gestes de Studd. Je ne m'attarde pas davantage à cet aspect de l'œuvre, Robert Dion ayant bien établi le lien avec Bernhard et montré que la narration « est construite sur le modèle de l'acolyte relatant la pensée du "maître" ». *Ibid.*, p. 199.

⁹⁴ Lionel Ruffel, *loc. cit.*, p. 114.

passé au sens large ou de l'histoire. La possession introduit également un questionnement relatif au défi considérable qui attend l'artiste contemporain aspirant à mettre en fiction la question du suicide – cet artiste doit notamment s'attendre, semble suggérer Racine, à ce que son œuvre soit dès lors interrogée à partir du biographique, souvent à tort et à travers⁹⁵.

En me livrant à une analyse du portrait plus ou moins fictionnalisé de Bernhard qu'offre *Le mal de Vienne*, et en me penchant sur les séquences qui montrent un Studd proprement fréquenté par l'écrivain autrichien, j'ai choisi de m'appuyer sur la notion de « biographique »; si celle-ci ne peut pas être toujours liée de manière exemplaire à la hantise, comme c'est le cas dans *Le mal de Vienne*, elle peut souvent être rattachée à un commerce avec l'écrivain « biographé » qui touche de quelque façon à l'obsession. J'aimerais toutefois m'arrêter surtout sur l'entreprise de Racine et tenter d'interpréter brièvement le « choix » de Bernhard : pourquoi la figure de celui-ci a-t-elle été inextricablement liée à un imaginaire de la hantise? Dans la section de *L'écorce et le noyau* intitulée « Notules sur le fantôme », Nicolas Abraham et Maria Török écrivent ceci :

Tous les morts peuvent revenir, certes, mais il en est qui sont prédestinés à la hantise. Tels sont les défunts qui, de leur vivant, ont été frappés de quelque infamie ou qui auraient emporté dans la tombe d'inavouables secrets. Depuis les brucolaques, âmes errantes des excommuniés chez les Grecs, en passant par le fantôme-vengeur du père d'Hamlet, jusqu'à l'évocation des esprits frappeurs des temps modernes, le thème du défunt qui, pour avoir été victime d'un refoulement familial ou social, ne saurait avoir, même dans la mort, un statut véridique, apparaît, soit à l'état pur, soit sous divers déguisements, comme omniprésent dans les marges des religions et – à défaut – des rationalismes. Un fait est certain : le « fantôme » – sous toutes ses formes – est bien l'invention des vivants. Une invention, oui, dans le sens où elle doit objectiver, fût-ce sur le mode hallucinatoire, individuel ou collectif, la lacune qu'a créée en nous l'occultation d'une partie de la vie d'un objet aimé. Le fantôme est donc, aussi, un fait

⁹⁵ Il est une autre « potentialité » de la hantise que je me contenterai d'évoquer brièvement : en effet, il semble que la proximité extrême avec la personne de Bernhard stimule le questionnement interculturel. Le passage qui évoque le traitement très affecté ou inauthentique du suicide dans l'œuvre de Bernhard se clôt ainsi sur ces mots de Studd : « "Si Bernhard vivait au Québec, il serait un auteur de seconde zone. Il marche fort en Autriche parce que les Autrichiens forment le peuple le plus scandalisable de la Terre. Bernhard en profite." » (*MDV*, 168). Ici, Studd se livre à une comparaison entre les attitudes qui gouvernent Québécois et Autrichiens en matière de réception : la possession favorise un point de vue privilégié sur les deux cultures, désormais accessibles « de l'intérieur », pourrait-on avancer.

métapsychologique. C'est dire que ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres⁹⁶.

Si l'on se fie aux idées d'Abraham et Török, l'on peut suggérer que Thomas Bernhard était prédestiné à faire figure de revenant par les multiples scandales dont il a été la source, par sa rupture radicale avec certaines institutions autrichiennes, etc. Quant aux considérations d'ordre biographique autour de Thomas Bernhard que l'on trouve dans le roman de Racine, elles concernent certains tabous liés à la vie et à l'œuvre de l'auteur; la thématique de l'homosexualité, larvée dans l'œuvre de Bernhard, resurgit néanmoins chez Racine. Il est tout à fait possible d'interpréter cette thématique en fonction de questions ou de mystères semés par Bernhard, ayant engendré chez le lecteur des « lacunes ». Le motif du suicide, contrairement à celui de l'homosexualité, est fort explicite dans l'œuvre de l'écrivain autrichien; les perspectives sur le suicide dans l'œuvre de Bernhard restent cependant déconcertantes, provocantes – je songe surtout au postulat du caractère inné des tendances suicidaires. Il est donc légitime de suggérer que ces perspectives donnent beaucoup à penser, mettent ses lecteurs en déroute; que Racine revienne sur de telles idées ne se révèle pas étonnant. Puis, l'omniprésence de la réflexion sur le suicide ou sur la mort dans l'œuvre de l'écrivain autrichien appelle de manière presque évidente, en raison de la nature même du sujet, un système de la spectralité, de l'apparition.

L'œuvre de Bernhard est tout entière traversée par la question de la hantise : spectres d'institutions abhorrées telles que l'école, cette source d'abrutissement dont les narrateurs évoquent fréquemment le souvenir comme s'ils avaient été marqués à vie par des maîtres ayant perturbé le développement sain et normal de leur intelligence, ou l'Église catholique, autre responsable de la bêtise autrichienne et dont les règles et lois sont parfois rapprochées de celles de l'idéologie nazie; spectres du nazisme, de l'Histoire, des êtres côtoyés qui se sont presque toujours révélés décevants. Ces thématiques ont une valeur d'ubiquité dans l'œuvre de Bernhard, et c'est précisément

⁹⁶ Nicolas Abraham et Maria Török, *op. cit.*, p. 427.

leur omniprésence – par la ruminantion, l’ancrage marqué dans le passé abhorré, déconstruit, vertement critiqué – qui place d’emblée l’œuvre de Bernhard sous le signe de la hantise, de l’obsession. Les aspects de l’œuvre sur lesquels Racine s’attarde – le dénigrement systématique, la culture de la haine, etc. – attribuent, qui plus est, une dimension accablante ou mortifère aux romans de Bernhard. Ces derniers aspects sont aussi l’indice du caractère non résolu des relations qu’entretiennent les narrateurs bernhardiens avec leur propre pays, leurs compatriotes, leurs semblables. Quelque chose en souffrance pèse indéniablement sur ces relations; Thomas Bernhard, quant à lui, est un fantôme presque parfait.

Cela dit, le rapport de Studd avec Bernhard demeure complexe, difficile à interpréter. Robert Dion suggère, dans la conclusion de son étude, que l’« on arrive difficilement, au terme de la lecture, à décider si le récit représente un hommage à Bernhard, ou à l’inverse une tentative de "liquidation" de son influence⁹⁷ ». Si la hantise conserve des vertus positives, aiguissant la capacité même du personnage contemporain d’adopter un regard lucide ou critique sur la production artistique de son temps, elle demeure éreintante tout en suscitant souvent le délire. De fort convaincante manière, Jean-François Chassay voit en la figure de Bernhard un bon contre-exemple du relativisme que décrit *Le mal de Vienne*, puisque l’écrivain « symbolise à l’envi l’esprit critique, le travail intellectuel d’un homme qui a cherché toute sa vie justement à réveiller une mémoire qu’on voulait oblitérer⁹⁸ »; l’œuvre de l’écrivain autrichien serait plutôt tendue, rappelle Chassay, vers « le refus implacable d’une égalisation de la culture qui conduirait à tout mettre sur le même plan⁹⁹ ».

Cependant, on ne saurait perdre de vue le fait que *Le mal de Vienne* puise aussi bien à la culture populaire (américaine, québécoise, etc.) qu’à la culture lettrée universelle, s’appuyant sur un éclectisme iconoclaste, égalisateur. Si le rapprochement

⁹⁷ Robert Dion, « Un récit en "panne d’adhérence" : *Le mal de Vienne* », *loc. cit.*, p. 226.

⁹⁸ Jean-François Chassay, « Les technologies de la voix : espace culturel et hybridation dans *Le mal de Vienne* de Rober Racine », *Voix et Images*, vol. XXII, n°3 (printemps 1997), p. 556.

⁹⁹ *Ibid.*

avec Bernhard va de soi, dans la perspective d'une hostilité vis-à-vis des formes traditionnelles, des « maîtres anciens », il me paraît néanmoins important d'apporter une précision : Bernhard, bien que souvent désireux de s'en prendre aux monuments culturels, n'emprunte pas aussi systématiquement que Racine, pour ce faire, à la culture populaire ou au grotesque. Or, mon analyse a montré que c'est lorsqu'il « subit » le plus ardemment sa thomasbernhardovite que Studd en vient à développer un propos plus critique sur des textes littéraires, ou alors sur les produits culturels de son époque envisagés de manière globale, s'éloignant ainsi du relativisme qui prévaut fréquemment ailleurs dans le texte. Certains des extraits du roman de Racine que j'ai cités sont de ceux qui laissent davantage place à quelque chose qui soit de l'ordre de la véritable « connaissance » – alors que, dans ce texte, le plus souvent, « [...] la culture ne veut plus rien dire parce qu'elle ne repose plus sur la mémoire et le savoir mais bien sur la plus complète redondance¹⁰⁰ ». Chassay est aussi de ceux qui ont montré que Racine dresse le portrait d'un univers contemporain qui délaisse souvent l'approfondissement des observations au profit de la superposition, de l'accumulation¹⁰¹. Studd, lorsqu'il en vient bel et bien à l'affirmation, à la prise de position, aux déclarations, est alors hanté par un fantôme qui fait figure de modèle en raison de sa capacité de se livrer à l'examen fouillé et analytique des ouvrages et des créations de l'esprit, mais aussi de diverses formes d'institutions sociales. Néanmoins, la possession demeure à la source d'un mal-être profond, car le fait d'entendre et de saisir chaque geste effectué, chaque parole prononcée par Bernhard *et* par ses personnages peut conduire Studd vers la folie. Cela dit, Racine me paraît surtout s'inspirer de l'écrivain « maudit » pour développer ses positions sur la circulation et la transmission de la mémoire à l'ère contemporaine. Les ancrages québécois du roman

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 550-551.

¹⁰¹ Cela dit, l'analyse de Chassay s'intéresse également à la mise à mal de l'identité de Studd par diverses formes de technologie présentes dans le roman; son texte évoque une perte « de connaissance sensible du réel, celui-ci n'apparaissant que par des médiations », voire « des médiations de médiations ». *Ibid.*, p. 551. *Le mal de Vienne* nie le réalisme, selon Chassay; les contenus informationnels y circuleraient d'abord par la technique.

rappellent la prévalence d'un certain esprit « comique » ou grotesque, au Québec ou en Amérique du Nord, dès lors qu'il s'agit d'envisager des artefacts ou alors des grands maîtres littéraires : la séquence rapprochant Bernhard d'un « sans-cœur » ou d'un « ébouillanteur de homard » (*MDV*, 18) a permis de dégager une série d'images grotesques, ou alors des figurations de Bernhard à partir du grotesque, mais que Racine cherche visiblement à ancrer dans un contexte québécois. On sait que la société québécoise a été longtemps marquée par une culture comique populaire; les Québécois sont entrés tardivement dans la modernité et l'on peut avancer qu'ils sont longtemps restés proches de modes de vie plus traditionnels, notamment pour des raisons historiques liées à leur statut de peuple minoritaire en Amérique du Nord. Sans mettre en scène un monde profondément carnavalisé, Racine exploite des résidus carnavalesques¹⁰².

Quant à la référence à Bernhard, elle évoquerait plutôt la *Kultur* au sens élevé du terme, comme si Racine souhaitait suggérer que pour en arriver à des prises de position signifiantes sur les objets d'art ou les figures du monde de la culture, il faudrait

¹⁰² Loin de moi toutefois l'intention de reprendre sans précaution aucune le concept de « carnaval » ou, de manière plus large, les conceptions du genre romanesque auxquelles il renvoie pour traiter de la littérature québécoise. On sait la fortune dont ont bénéficié les travaux de Bakhtine au Québec à la fin des années 1970 et pendant les années 1980 dans la foulée de l'intérêt d'André Belleau notamment. Cela dit, certains critiques – Pierre Popovic et Michel Biron notamment – ont voulu interpréter une telle fortune, mais également mettre en cause certaines lectures du roman moderne et contemporain qui en ont découlé. Voir : Pierre Popovic, « Le festivaiesque (La ville dans le roman de Réjean Ducharme) », *Tangence*, n°48 (octobre 1995), p. 116-127 et Michel Biron, « Il est permis de rire. Note sur le roman québécois des années 1960 », *Études françaises*, vol. XLVII, n°2 (printemps-été 2011), p. 109-120. Le grotesque et l'abolition des contraires que propose souvent Racine – entre le sérieux et le comique, l'art populaire et l'art lettré, le haut et le bas, etc. – ne correspondent pas réellement à la structure du carnaval bakhtinien. Au contraire, dans celui-ci, s'il y a inversion des rôles ou des valeurs, les contraires ne sont pas complètement confondus ou anéantis. Qui plus est, le carnaval tel que le conçoit Bakhtine ne laisse pas véritablement place à une « ironie privatisante, singularisante et distanciante » comme le rappelle Belleau. André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois », *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, 1990, p. 144. Dans le texte de Racine, on a parfois droit à des points de vue ironiques et individuels de Studd, qui apparaît alors comme un individu capable d'évaluer les icônes ou les produits culturels en se situant en dehors du groupe, en étant isolé de la collectivité. Le rire n'est pas toujours partagé ou collectif dans *Le mal de Vienna*. Cela dit, on peut dégager dans le roman de Racine un système d'images grotesques envisagées de pair avec des icônes ou des œuvres qui appartiennent à la culture sérieuse ou restreinte. C'est pourquoi je m'autorise à parler de « résidus carnavalesques » pour décrire le texte de Racine, sans toutefois évoquer un « roman carnavalisé » en bonne et due forme.

posséder les connaissances, le bagage, l'érudition nécessaires. Je souhaite toutefois nuancer mon propos : si l'on est certes en droit de supposer que Racine choisit Bernhard parce qu'il ne trouve pas, au sein de la littérature québécoise, un exemple d'écrivain qui, tout en s'étant attaqué de front aux icônes culturelles, a rédigé des œuvres ayant bénéficié d'une réception telle qu'elles seraient devenues elles-mêmes des monuments culturels « universels », le regard jeté sur Bernhard ne me paraît pas marqué *avant tout* par une déception considérable à l'égard de la tradition nationale. Racine, sans pour autant désavouer entièrement le grotesque ou certains résidus carnavalesques, chercherait simplement à montrer que le recours à ceux-ci n'est pas toujours le moyen le plus susceptible de permettre l'accès à un véritable savoir sur le monde. La présence de Bernhard serait donc davantage « productive » que simplement écrasante; plus qu'une incomplétude ou une défaillance fondamentale de Studd, ou alors une dette de celui-ci envers l'écrivain autrichien, elle laisse planer la possibilité d'autres avenues pour la diffusion et la réception pertinentes des œuvres d'art, pour alimenter le discours sur les artistes ou les maîtres intellectuels – des œuvres ou des hommes que l'on pourra apprécier, mais surtout soumettre au jugement appuyé, tirant profit de la mémoire et de l'érudition. À un rapport aux œuvres d'art ou aux icônes culturelles qui va dans le sens de la juxtaposition quelque peu gratuite ou spontanée, le surgissement de Thomas Bernhard permet d'opposer l'évaluation de celles-ci ou la réflexion constante autour de celles-ci, permises par un certain doute bernhardien qui incite à toujours soupeser ce qu'on croyait pourtant déjà connaître.

L'affiliation et la composition d'un visage

Se présentant sous la forme d'une série de « chapitres » dédiés à divers artistes (Robert Motherwell, John Cage, Michel Butor, etc.), le recueil *Mon visage* de Normand de Bellefeuille permet d'envisager un autre type de rapport biographique; en effet, les références à ces artistes aident de Bellefeuille à se composer un visage, c'est-à-dire un

caractère, une personnalité. Le recueil est le second du triptyque *Chroniques de l'effroi*, précédé par *Mon nom*¹⁰³ et suivi de *Mon bruit*¹⁰⁴; ces chroniques sont considérées par la critique comme autobiographiques¹⁰⁵. *Mon visage*, qui m'occupera ici, place cinq poèmes sous l'égide de Bernhard (« Joies et variations de Thomas Bernhard [1, 2, 3, 4 et 5] »¹⁰⁶).

Le premier d'entre eux aborde le cynisme, la culture du malheur ou la mauvaise foi – autant d'éléments qui renvoient à une esthétique bernhardienne. Dans ce premier poème, de Bellefeuille utilise l'expression « le poète » tantôt pour renvoyer directement à Bernhard, tantôt pour désigner plutôt celui qui choisit la poésie comme moyen d'expression, se référant à une sorte d'avatar de l'homme de lettres. Dans un premier moment, le locuteur déplore le fait que ce poète se pose fréquemment en justicier : « mais qu'est-ce qui le prend de se prétendre tout à coup/l'avant-coureur de la vérité?¹⁰⁷ » En recourant aux derniers mots qu'il met en italique, de Bellefeuille se réclame de Bernhard : lors de sa première occurrence dans le poème, l'expression est accompagnée d'un renvoi à une note intégrée à la fin du poème, note qui révèle qu'il s'agit bien d'une citation de Thomas Bernhard, sans toutefois indiquer l'œuvre précise où figurent ces mots. L'expression « l'avant-coureur de la vérité » est en fait tirée du poème « Scènes de Vérone » paru dans le recueil *Je te salue Virgile (Ave Vergil)* : Bernhard a entamé la rédaction d'*Ave Vergil* en 1959-1960 mais ne l'a publié qu'en 1981 chez Suhrkamp. Je me référerai à la traduction française d'abord parue chez Gallimard en 1988. Les « Scènes de Vérone » s'ouvrent sur la strophe suivante dans cette édition :

¹⁰³ Normand de Bellefeuille, *Mon nom : poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2009.

¹⁰⁴ *Id.*, *Mon bruit : poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2012.

¹⁰⁵ Voir notamment Rachel Leclerc, « Poésie. Hélène Dorion, Normand de Bellefeuille, Jean-Pierre Guay », *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, n°148 (hiver 2012), p. 42.

¹⁰⁶ Normand de Bellefeuille, « Joies et variations de Thomas Bernhard 1, 2, 3, 4 et 5 », dans *Mon visage : poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011, p. 42-51.

¹⁰⁷ *Id.*, « Qui d'autre avant moi a écrit?* / Joies et variations de Thomas Bernhard 1 », dans *ibid.*, p. 42. Désormais, les références à ce poème seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *JVB 1* immédiatement suivi du numéro de la page.

Pris dans les glaces de mon pays, je fus
 l'avant-coureur de la vérité,
 patrons tutélaires, mes nourriciers,
 par deux fois à travers l'hiver de la poésie
 j'entrai dans l'insécurité de la voie lactée¹⁰⁸ ...

Il est ainsi question, dans ce poème, d'une « trahison » du pays natal subie par le locuteur, mais également d'une liaison amoureuse : « Qui d'autre avant moi a écrit / que nul autre avant toi ne vivait / et nul ne mourait / et nul n'était en moi [...] ¹⁰⁹ ». Le vers « Qui d'autre avant moi a écrit » surgit à plusieurs reprises dans les « Scènes de Vérone », dans les passages suivants notamment : « [...] qui d'autre avant moi a écrit / que printemps était hiver/et hiver printemps [...] ¹¹⁰ » ou « [...] qui d'autre avant moi a écrit / comment dans les tombes glaciales / entraient le vent glacial et la mort glaciale ¹¹¹? » De son côté, Normand de Bellefeuille délaisse les questions de la nation et de l'idéalisation de l'être aimé pour retenir plutôt une certaine propension du locuteur bernhardien, dont il se semble se moquer, à s'ériger en prophète, en divinateur ou alors en écrivain profondément novateur : c'est que, dans son premier poème, de Bellefeuille reprend également le vers « Qui d'autre avant moi a écrit? » à Thomas Bernhard. Ce vers surgit à plusieurs reprises dans le poème de Normand de Bellefeuille qui s'en prend à l'originalité que revendique le locuteur bernhardien dans son traitement de thèmes pourtant universels (l'exaltation amoureuse, le passage d'une saison à une autre ou la mort), originalité postulée par le recours au même vers dans les « Scènes de Vérone ». Le poète québécois donne même à penser que cette revendication d'originalité ne serait que vanité : « mais qu'est-ce qui le prend de s'écrier tout à coup : *Qui d'autre avant moi a écrit?* » (JVB 1, 42) Cela dit, en dépit de la reprise de certaines structures clés des « Scènes de Vérone », le premier texte des *Joies et variations de Thomas Bernhard* entretient peu de parentés avec l'ensemble du poème de Bernhard.

¹⁰⁸ Thomas Bernhard, *Je te salue Virgile. Poème*, traduit de l'allemand par Kza Han et Herbert Holl, Paris, Gallimard, 1993 [1988 [1981]], p. 38.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

Le poète québécois semble plutôt introduire les références à Bernhard afin d'effectuer une série de rapprochements assez libres entre la démarche de l'écrivain autrichien et la sienne propre. De fait, si l'on s'attache au premier poème des *Joies et variations de Thomas Bernhard* dans son entièreté, on note un second mouvement manifeste dans l'avant-dernière strophe et dans lequel le locuteur passe au « je »; alors que la très longue première strophe du poème, qui constitue un peu plus des deux tiers de celui-ci, évoquait le « poète » par une énonciation à la troisième personne du singulier. Le « je » qui s'exprime dans l'avant-dernière strophe en vient cependant à la conclusion suivante : dans sa propre pratique d'écrivain, il opterait, au même titre que le poète précédemment décrit, pour une « interprétation continue du mal » (*JVB 1*, 43) : « quand j'écris, je suis en démonstration des limites / du visage / devant l'échelle démesurée du mal / devant les appareils du désastre » (*JVB 1*, 43). Il en vient à se demander si « la lucidité est à ce prix », d'après une formulation empruntée à Jacques Henric (*JVB 1*, 43), pour finalement admettre : « alors d'accord pour la lucidité / même à ce prix » (*JVB 1*, 43).

J'ajouterais aussi qu'il n'est pas surprenant que l'expression « l'avant-coureur de la vérité » ait été empruntée à Bernhard. C'est que l'œuvre de l'écrivain autrichien évoque constamment le couple « vérité/mensonge ». D'une part, c'est à ses compatriotes que Bernhard associe un désintéret pour la vérité, ce qui est manifeste par exemple dans *Maîtres anciens* :

L'Autrichien a toujours tout accepté, peu importe ce que c'était, et même si c'était la plus grande abomination et l'abjection la plus grande. [...] L'Autrichien n'est rien moins qu'un révolutionnaire, parce qu'il n'est absolument pas un fanatique de la vérité, déjà depuis des siècles l'Autrichien vit avec le mensonge et s'y est habitué, voilà ce qu'a dit Reger, il y a déjà des siècles que l'Autrichien s'est marié avec le mensonge, n'importe quel mensonge, voilà ce qu'a dit Reger, mais le plus intimement et en tout premier lieu avec le mensonge d'État (*MA*, 195-196).

L'Autrichien a le génie de la simulation, c'est le comédien le plus génial qui soit, a dit Reger, il simule tout sans jamais être rien en vérité, c'est sa toute première caractéristique (*MA*, 198).

Dans *La plâtrière (Das Kalkwerk)*, on assiste à une radicalisation de ce point de vue, le mensonge étant présenté comme une propension presque universelle : « Le mensonge, pense-t-il, lui Konrad, est l'unique moyen de contact entre presque tous les

hommes¹¹². » Se présenter en « avant-coureurs de la vérité » consiste paradoxalement, pour les narrateurs bernhardiens, à reconnaître que la vérité ne saurait être complètement transmise, car elle *est* si peu, restant presque toujours à la remorque du mensonge. Cet extrait de *La cave* (*Der Keller*) en témoigne :

Coucher sur le papier une époque, une période de la vie et de l'existence, peu importe son éloignement dans le passé, peu importe sa longueur et sa brièveté, c'est agglomérer des centaines, des milliers, des millions d'altérations et de *falsifications* qui sont toutes familières à celui qui écrit et décrit comme autant de vérités, de pures vérités. La mémoire s'en tient exactement aux événements, s'en tient à la chronologie précise mais ce qui en résulte est tout autre chose que ce qui a été effectivement. Ce qui est décrit fait voir nettement une chose qui assurément correspond à la *volonté d'être véridique* de celui qui décrit mais non à la vérité car la vérité n'est absolument pas communicable. Nous décrivons un objet en croyant que nous l'avons décrit fidèlement, *conformément* à la vérité, et nous devons constater que ce n'est pas la vérité. Nous faisons voir nettement une situation, ce n'est pas, ce n'est jamais la chose que nous avons voulu faire voir nettement, c'est toujours une autre. Il nous faut bien dire que nous n'avons jamais rien communiqué qui eût été la vérité mais toute notre vie nous n'avons pas renoncé à la *tentative* de dire la vérité. Nous voulons dire la vérité mais nous ne disons pas la vérité. [...] Dans toute notre existence de lecteur nous n'avons jamais lu une vérité même si nous avons sans cesse lu des faits. Sans cesse rien que le mensonge-vérité, la vérité-mensonge et caetera. Ce qui importe c'est *si nous avons la volonté de mentir ou celle de dire et écrire la vérité* même si cela ne peut jamais être, si ce n'est jamais la vérité. Toute ma vie j'ai toujours voulu dire la vérité même si je sais à présent que ce que je disais était mensonge. Au bout du compte, ce qui importe seulement c'est la part de vérité qu'il y a dans le mensonge¹¹³.

Une telle clairvoyance permet cependant de se rapprocher d'une certaine authenticité, de détruire une part de la tartufferie qui peuple nos vies; c'est pourquoi, selon Bernhard et de Bellefeuille, il importerait d'aborder par l'écriture le malheur, les catastrophes, la désolation. Cette quête s'accompagne cependant de conséquences pour l'écrivain, dont la première serait peut-être de mesurer les « limites du visage », de son visage, de sonder les calomnies, comédies ou tromperies dont il est souvent lui-même l'instigateur. Voilà la mission que se donne dans un premier moment Normand de Bellefeuille, prenant appui sur Thomas Bernhard – on remarque néanmoins que la

¹¹² *Id.*, *La plâtrière*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1974 [1970], p. 58.

¹¹³ *Id.*, *La cave. Un retrait* (1982[1976]), dans *L'origine. Simple indication; La cave. Un retrait; Le souffle. Une décision; Le froid. Une mise en quarantaine; Un enfant, op. cit.*, p. 131-132. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Der Keller. Eine Entziehung*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990 [1976], p. 32-33.

référence à Bernhard, plutôt que d'ériger ce dernier en autorité immuable, s'intègre dans un discours proprement porté par de Bellefeuille. Une tension affleure donc entre cette tentative de définition de l'attitude idéale du poète et la référence à l'écrivain autrichien : en effet, dans certaines parties du poème, « le poète » se réfère autant à un avatar de l'homme de lettres qu'à Bernhard, ce dont paraît aussi témoigner le choix d'emprunter des expressions à Jacques Henric ou à Roland Giguère. Les mots empruntés à Henric sont aussi attribués au « poète » décrit par le locuteur, comme pour prolonger la rengaine établie avec la figure de « l'avant-coureur de la vérité » et la question « qui d'autre avant moi a écrit? » : « *la lucidité est à ce prix** / s'écrite-t-il* » (*JVB 1*, 43; je souligne). Dans le cadre d'un cycle de poèmes consacrés à Thomas Bernhard, pourquoi de Bellefeuille choisirait-il à un moment clé du texte d'associer au « poète » les mots d'un autre écrivain? Normand de Bellefeuille opte ici pour une forme de distanciation vis-à-vis de Bernhard, pour suggérer que l'exemple de ce dernier renvoie à celui de plusieurs écrivains et pour mettre en place un propos plus généralisant sur le geste d'écriture. Cela dit, le choix de Bernhard étonne quelque peu dans le cadre d'une réflexion sur le poète idéal, dans la mesure où l'écrivain polémique n'est pas d'abord reconnu pour son travail de poète, au total assez mince et surtout associé à la jeunesse de l'auteur : ce choix appuie toutefois l'idée de dégager un schéma de l'« affiliation » dans le cycle créé par de Bellefeuille.

Le second poème se penche sur le désespoir perpétuel qui habiterait tout écrivain, assertant le caractère inéluctable de cette souffrance. On peut supposer que le locuteur réinvestit un certain fatalisme bernhardien; dans ce poème de de Bellefeuille, le geste d'écriture est présenté comme une activité qui n'est pas susceptible de conduire à la sérénité, sans doute parce qu'« il n'y a pas en écriture de fée vigilante / pour bêtement béatifier nos réserves de mort¹¹⁴ ». Il n'est guère étonnant que cette réflexion

¹¹⁴ Normand de Bellefeuille, « *Nous sommes nés de travers / Joies et variations de Thomas Bernhard 2* », dans *Mon visage : poème, op. cit.*, p. 44. Désormais, les références à ce poème seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *JVB 2* immédiatement suivi du numéro de la page.

autour de l'auteur comme chantre du malheur soit associée à la figure de Thomas Bernhard; il faut néanmoins préciser que la dernière strophe, entièrement placée sous la responsabilité d'un locuteur au « je », au même titre que le reste du poème, qui propose des déclarations assez catégoriques, tranchées, grâce à une expression impersonnelle (« il n'y a pas » [JVB 2, 44]; « tant il est vrai que » [JVB 2, 45]) ou à une énonciation au « nous », relèguent bel et bien la figure de Thomas Bernhard à l'arrière-plan. S'il y a un désir de se reporter à l'œuvre de Bernhard, on remarque d'abord et avant tout un vœu d'envisager une attitude ou des caractéristiques générales des écrivains, comme s'il s'agissait de désigner un ensemble dont de Bellefeuille sait faire partie, d'où l'usage du « nous » – les écrivains, ces êtres « nés de travers » (JVB 2, 44-45¹¹⁵) qui cultivent leur désespoir et à qui personne ne porte secours. Je ne m'attarde pas davantage à ce poème, parce qu'il me semble difficile d'évoquer ici une véritable réception productive de Bernhard. Néanmoins, la référence à l'écrivain autrichien a ceci d'intéressant qu'elle chapeaute un texte dans lequel il est question d'une certaine enfance des écrivains : ceux-ci seraient des individus caractérisés dès le berceau par une attitude fort sombre, comme s'ils n'avaient pas bénéficié d'un protecteur capable de leur inculquer la possibilité du bonheur, la « Grâce » (JVB 2, 44), l'agrément. Si l'on tient la dimension autobiographique du texte pour acquise, dans la mesure où elle est admise par la critique, on ne saurait passer sous silence la récupération de la figure de Bernhard afin de développer une réflexion qui touche à l'enfance.

Le poème suivant accentue la dimension autobiographique de la démarche, dans la mesure où il place la référence à Bernhard au cœur de la vie personnelle ou familiale du poète québécois. Dans le troisième poème des « *Joies et variations de Thomas Bernhard* », de Bellefeuille évoque son père à l'article de la mort, puis son décès effectif :

oui, mon père me sembla heureux
cet avant-dernier jour
avant de me laisser seul

¹¹⁵ L'expression surgit à plusieurs reprises dans le poème.

avec tous ces livres que j'aurais tant aimé lui lire
 si seulement ses jours ne s'étaient pas alors
 accomplis
 j'aurais aimé lui lire
 quelques chapitres des *Frères Karamazov*
 la fin de *Cent ans de solitude*
 et deux ou trois récits de Thomas Bernhard
 je sais qu'il en aurait souri de ses deux lèvres minces
 et de tous les chiffres éclatants de son visage¹¹⁶

Le rapport père-fils, on le voit, est ancré dans le partage des œuvres : il n'a rien à voir avec le type de relations filiales qu'on trouve dans l'œuvre de Bernhard, où l'enfance est le plus souvent malheureuse, voire horrible, caractérisée notamment par le rejet du père ainsi que par le vœu de la famille d'étouffer toute vocation littéraire – seul le grand-père lettré fait parfois figure de maître intellectuel. L'expression « les chiffres éclatants de son visage » renvoie à la profession du père de Normand de Bellefeuille, qui était comptable. À nouveau, il paraît difficile ou exagéré d'évoquer l'appropriation productive; mais ce poème mérite mention dans la mesure où il renforce l'étroitesse du lien établi avec Bernhard dans les poèmes précédents. On ne saurait non plus se représenter ici une véritable « spectralité »; en revanche, l'on constate à quel point l'imaginaire bernhardien s'impose, dès lors qu'il s'agit pour de Bellefeuille d'envisager ce qui relève du plus privé qui soit¹¹⁷.

¹¹⁶ Id., « *Le visage de mon père / Joies et variations de Thomas Bernhard 3* », dans *Mon visage : poème*, op. cit., p. 46-47.

¹¹⁷ Par ailleurs, le roman *Un poker à Lascaux* comporte un autre exemple d'intégration de la référence bernhardienne servant à interroger les héritages biologiques. En effet, ce roman interroge le poids des liens familiaux, ainsi que la maladie et la mort d'êtres proches : « Ce soir, j'ouvre le livre n°1254. *Extinction* de Thomas Bernhard. Il ne m'est pas indifférent qu'il s'agisse là du tout dernier livre qu'ait publié l'auteur. Non plus que, pourtant paru en français en 1990 et aussitôt acheté, j'aie attendu près de vingt ans avant d'y consentir, sachant que ce n°1254 serait mon dernier livre de Bernhard, à vie. Tout comme il n'est pas insignifiant, du moins j'aime à le croire, que ce roman, sous-titré *Un effondrement*, s'ouvre sur cette scène où le personnage central, Franz-Josef Murau, reçoit un télégramme de ses deux sœurs lui apprenant le décès, dans un accident, de ses parents et de son frère. / Peut-être un jour, dans le plus grand secret, Raphaëlle a-t-elle souhaité ainsi recevoir un télégramme lui annonçant la mort de toute sa famille. Cela lui aurait du moins, en toute ultime instance, donné une famille; car ainsi en va-t-il des familles, certains en manquent alors que d'autres n'en ont que bien trop... » Normand de Bellefeuille, *Un poker à Lascaux*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2010, p. 142.

Le quatrième poème évoque quant à lui l'idée d'une littérature engagée, véritablement au service du monde :

le poète qui aime son métier
 je l'oblige à demeurer citoyen
 j'exige qu'il ne cède pas à cette trop facile dérobée
 dans les marges confortables de son Art
 non, il n'y a pas de *prétextes* à la poésie
 elle a un seul visage
 qui doit, à l'appel, répondre :
 « présent et contemporain! »
 car qu'elle arrache des mots à la vie, la poésie
 ne la rend que davantage redevable à la vie, la poésie
 ne la fait que plus indigente et débitrice
 aussi doit-elle *payer*, la poésie
 rendre des comptes au réel
 dédommager le réel
 dédouaner le réel
 en verser la caution
 et lui consentir une liberté
 qu'elle ne connaîtra peut-être jamais, elle
 la poésie
 je suis redevable au réel
 de me permettre la poésie
 ça se dit comme ça
 la poésie doit rendre des comptes au réel
 ça se dit comme ça
 voilà :
 c'est fait¹¹⁸

Ici, « le poète » renvoie moins à Bernhard qu'à un poète idéal. On connaît aussi la haine que porte Thomas Bernhard aux écrivains institutionnalisés, incapables de tendre vers une voix qui leur soit propre :

Au reste, j'abomine la plupart des écrivains, ai-je dit à Gambetti, je n'en aime que quelques-uns [...]. Les écrivains, ces greffiers comme il me plaît de les définir, surtout les allemands, ai-je dit à Gambetti, je les ai fuis toute ma vie, de toute ma vie aussi je ne me suis pas assis à la même table car faire la connaissance d'un écrivain et s'asseoir à sa table, voilà ce que j'ai dit à Gambetti, c'est pour moi la chose la plus répugnante qu'on puisse imaginer¹¹⁹.

¹¹⁸ *Id.*, « Il n'y a pas de *prétextes* à la poésie / Joies et variations de Thomas Bernhard 4 », dans *Mon visage : poème, op. cit.*, p. 48-49. Désormais, les références à ce poème seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *JVB 4* immédiatement suivi du numéro de la page.

¹¹⁹ Thomas Bernhard, *Extinction. Un effondrement*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990 [1986], p. 388. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag.

Dans ce roman, l'image du greffier rend bien compte d'une dévaluation de la posture de nombreux écrivains, associés pour ainsi dire à des copistes, qui ne feraient que retranscrire les textes et propos d'autres auteurs, rédiger des actes ou des protocoles dans un esprit des plus officiels. Bernhard ne cesse de rappeler, dans son œuvre, qu'il méprise les écrivains petits-bourgeois, à l'esprit conventionnel, qui vont dans le sens d'un art étatique. Mais c'est peut-être le bref texte « Un mot aux jeunes écrivains », que l'on trouve dans *Sur les traces de la vérité. Discours, lettres, entretiens, articles*¹²⁰, qui permet d'interpréter le plus adéquatement possible les suggestions du poème « *Il n'y a pas de prétextes à la poésie* ». Une proximité des écrivains avec la terre y est revendiquée, au même titre qu'une pensée toute personnelle de ceux-ci :

Ce dont vous avez besoin, vous autres jeunes écrivains, c'est tout simplement de la vie même, de la beauté et de la flétrissure du monde; du lopin de mon père et de l'endurance inouïe de ma mère, du combat intérieur auquel doivent vous mener votre propre faim et votre propre flétrissure, de la soif de reconnaissance qui poussait Verlaine et Baudelaire à descendre aux enfers. Ce qu'il vous faut, ce n'est pas des prix d'encouragement, des bourses ou des assurances sociales; c'est le déracinement de votre âme et de votre chair, la désolation, la dérégulation quotidiennes, le gel quotidien, l'impasse quotidienne, le pain *pas plus que quotidien*, qui ont engendré autrefois des créatures aussi magnifiques et misérables que Wolfe, Dylan Thomas et Whitman, qui ont fait surgir des villes et des paysages de la poussière, les témoignages d'une existence tourmentée, inamendable, qui se consume d'heure en heure dans le seul but de créer de nouveaux et puissants poèmes. Ce qu'il vous faut, c'est tous les lieux où quelqu'un se lève puis meurt, où la pluie lave la pierre et où le soleil pèse comme un couvercle¹²¹. [...] Vous traînez dans les cafés, sans larmes et sans humour, haïssant votre entourage et vous haïssant vous-mêmes, à mille lieues de la vie, des forêts, des montagnes, de votre voisinage, de toute poésie... Vous avez vendu votre caractère et vous éprouvez une peur insignifiante, vous craignez la misère, vous craignez vos propres idées, votre propre vilénie, vous craignez les champs et les aires de battage, la pioche et la pelle [...] ¹²². Le temps où vous chantiez votre propre faim, le temps où les jeunes écrivains se dressaient contre les présidents, le temps où vous faisiez la révolution, ce temps est terminé¹²³!

¹²⁰ *Id.*, « Un mot aux jeunes écrivains », *Sur les traces de la vérité. Discours, lettres, entretiens, articles*, traduit de l'allemand par Daniel Mirsky, édition préparée par Wolfram Bayer, Raimund Fellingner et Martin Huber, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2013 [2010], p. 33-36. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, « Ein Wort an junge Schriftsteller », *Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*, herausgegeben von Wolfram Bayer, Raimund Fellingner und Martin Huber, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2011.

¹²¹ *Ibid.*, p. 33.

¹²² *Ibid.*, p. 34.

¹²³ *Ibid.*, p. 35.

L'écrivain ne doit pas avoir peur de s'opposer, quitte à injurier – « votre propre vilénie ». Comme chez de Bellefeuille, l'écrivain est appelé à bénéficier du réel, à en tirer de grands avantages, etc. Dans ce texte de Bernhard, il y a sans doute un plus grand culte de la misère, du dépouillement, que dans le quatrième poème à l'étude; en revanche, chez de Bellefeuille, tout se passe comme si le réel était tombé dans un discrédit véritable dont il conviendrait de le départir. Le véritable et unique motif de la poésie demeure la vie même : le quatrième poème des *Joies et variations de Thomas Bernhard* enseigne également que l'écrivain ne saurait se mettre au service d'une simple tranquillité d'esprit, d'un confort intellectuel, ce qui rappelle aussi Bernhard. J'ai déjà évoqué, dans le premier chapitre, la trajectoire de Normand de Bellefeuille, dont les premières œuvres étaient le résultat d'un formalisme confinant parfois à l'inaccessibilité, mais dont l'esthétique paraît issue d'un croisement entre intimisme et formalisme à partir des années 1980 surtout. Alors que la référence au *Neveu de Wittgenstein* est gommée dans la nouvelle « La maladie des dénombrements » – choix que j'avais interprété en fonction d'un souhait de s'éloigner d'une langue bernhardienne vidée de son pouvoir référentiel –, l'affiliation avec Thomas Bernhard témoigne, dans le poème à l'étude, d'une lecture opposée. Certes, ce poème est publié vingt-deux ans après la nouvelle figurant dans *Ce que disait Alice*, alors que le travail de l'écrivain témoigne encore plus nettement de soucis existentiels, sociaux, réalistes; quoi qu'il en soit, il est frappant de voir dans quelle mesure la référence bernhardienne paraît désormais placée sous le signe d'une obligation envers le réel.

Les affirmations de de Bellefeuille se révèlent cependant péremptoires; on a l'impression que le poète développe *d'abord* sa propre conception de la poésie, et voit en Bernhard un frère, un allié auquel s'associer pour la préciser ou la cautionner. Cette conception est celle d'une écriture qui devrait être fortement attentive à son époque, résolument tournée vers celle-ci : cette poésie n'est-elle pas tenue d'avoir un *unique* visage, « qui doit, à l'appel, répondre : / "présent et contemporain!" » [cf. *supra*]? L'on constate à quel point de Bellefeuille demeure aux commandes de ce quatrième poème, dans ses revendications eu égard à la mission du poète actuel; des formules telles que

« je vais vous dire mieux » (*JVB 4, 48*), « le poète [...] / je l'oblige » (*JVB 4, 48*), ou « j'exige qu'il » (*JVB 4, 48*) – il est toujours question, dans cette toute dernière formulation, du « poète » – en témoignent aussi. Au sein de la série consacrée à Bernhard, ce poème se révèle celui qui énonce le plus clairement les exigences de de Bellefeuille, relatives à ce que devrait signifier la poésie de nos jours. Pour qui connaît un peu l'œuvre de Bernhard, mais sans être très familier avec celle-ci, la référence à l'écrivain autrichien ne sera point aisée à interpréter; si l'on accepte facilement que Bernhard puisse faire figure d'écrivain engagé, on imagine moins spontanément l'écrivain autrichien représenter aussi explicitement que Normand de Bellefeuille des écrivains *tenus* de modifier ou de réparer quelque chose dans leur rapport au réel, longtemps négligé ou auquel ils devraient désormais fournir l'« assurance » qu'ils ne l'abandonneront plus. Chez Bernhard, si la proximité avec le « réel » est certes revendiquée, c'est souvent moins pour exprimer la nécessité de lui « rendre des comptes » que pour le déconstruire, le questionner, le mettre en doute; on ne saurait affirmer sérieusement que l'écrivain autrichien s'est donné constamment pour but de proposer des solutions concrètes aux diagnostics virulents qu'il a formulés. Normand de Bellefeuille, pour sa part, décrit le poète contemporain idéal de manière à laisser place à une profonde réflexion autocritique, à l'évaluation des dégâts; il n'hésite pas à identifier une contrainte d'ordre moral ou intellectuel qui serait celle du poète, dans son lien avec le réel. Dans cette quatrième partie des *Joies et variations de Thomas Bernhard*, de Bellefeuille me paraît avant tout réfléchir à sa propre trajectoire d'écrivain et à l'exercice de l'écriture aujourd'hui; son ton intransigeant, affirmatif ou résolument personnel, manifeste dans le choix des tournures et des verbes examinés ci-haut, en témoigne. Il me paraîtrait trop hasardeux de suggérer que de Bellefeuille fraye la voie à une « réparation » par les écrivains de leur appréhension ou de leur compréhension du réel dans la foulée directe de Bernhard; si l'écrivain autrichien et son œuvre sont institués en modèles, ou font l'objet d'une forme d'association par de Bellefeuille, c'est à une récupération assez libre des représentations bernhardiennes de l'écrivain et de l'écriture de la responsabilité sociale que se livre de Bellefeuille.

Le dernier poème des *Joies et variations de Thomas Bernhard*¹²⁴ évoque la proximité de la mort, en n'hésitant pas à solliciter un vocabulaire religieux qui est aussi fortement représenté dans certains poèmes de Bernhard : « l'effroi est le seul véritable / territoire occupé / l'effroi est le seul véritable / protocole / l'effroi est le seul véritable / Jugement dernier » (*JVB 5*, 51). Dans ces ultimes lignes des « *Joies et variations autour de Thomas Bernhard* », le poète québécois développe surtout l'idée de la nécessité pour tout homme d'accepter sa condition de mortel, ainsi que la détresse dont un tel constat s'accompagne inévitablement. L'authenticité de toute parole, pour de Bellefeuille, dépend de la capacité de son locuteur à accepter l'effroi, l'angoisse de la Grande Faucheuse. L'appréhension de la mort est évoquée dans la série de poèmes sous le titre *In hora mortis*, que Bernhard a rédigés à la fin des années 1950. À mon sens, c'est surtout à cet extrait suivant d'*In hora mortis* que l'on peut associer le dernier poème des *Joies et variations de Thomas Bernhard* :

Pourquoi ai-je peur de mon âge qui avance
de ma mort qui m'assaille?
et du cri?
J'ai peur Seigneur
J'ai peur de mon âme
et du jour qui s'adosse au mur
et qui me scie en deux
Seigneur
j'ai peur
j'ai peur déjà de la nuit
qui se tient devant les villages
et derrière la maison
qui hurle à l'intérieur des vaches
et invite les étoiles à danser
Ô Dieu
j'ai peur
de toi
de la tristesse
qui brise ma bouche endolorie
j'ai peur Seigneur
de ma sinistre tombe
et de ma sombre destinée

¹²⁴ Normand de Bellefeuille, « *Protocole du jugement dernier / Joies et variations de Thomas Bernhard 5* », dans *Mon visage : poème, op. cit.*, p. 50-51. Désormais, les références à ce poème seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *JVB 5* immédiatement suivi du numéro de la page.

Seigneur, la mort¹²⁵.

Dans les poèmes de jeunesse de l'auteur autrichien, les sujets religieux sont privilégiés et se moulent parfois dans des formules imprécatoires ou lyriques. Si elle surgit dans cet extrait spécifique, la fascination à l'égard d'un imaginaire du trépas traverse, on le sait, de nombreux textes de Thomas Bernhard – fascination qui cependant n'est pas toujours exprimée par le recours au ton mystique des poèmes de jeunesse. Monologues autour des questions de la maladie ou de la folie dans lesquelles sombrent de grands esprits, de grands artistes, plusieurs textes de Bernhard présentent des personnages hantés par tout ce qui touche à la mortalité, tels que Wertheimer, le pianiste raté du *Nafragé* :

Toutes les dispositions que je porte en moi sont porteuses de mort, m'a-t-il dit un jour [...]. Il a toujours lu des livres dans lesquels il est question de suicidés, dans lesquels il est question de maladies et de cas mortels, pensai-je là, dans la salle, dans lesquels sont décrits la misère humaine, l'enfermement, l'absurdité, l'inutilité, dans lesquels tout a toujours un effet dévastateur et mortel. C'est pourquoi il aimait par-dessus tout Dostoïevski et ses successeurs, et la littérature russe d'une façon générale parce que c'est effectivement la littérature de la mort par excellence mais aussi les déprimants philosophes français. Ce qu'il lisait le plus volontiers et avec le plus d'assiduité, c'étaient des revues médicales, et ses pas le portaient encore et toujours dans les hôpitaux et les mouiroirs, dans les asiles de vieillards et dans les morgues¹²⁶.

Dans le dernier poème de son cycle, de Bellefeuille suggère pour sa part que tout discours, toute écriture dignes de ce nom devraient s'inscrire dans un espace de l'angoisse, de la mort : « pas de mots véritables hors de l'*effroi* véritable » (*JVB* 5, 51). Si, pour formuler un tel conseil, de Bellefeuille se place en quelque sorte sous la protection de Bernhard, il n'en demeure pas moins que, tout comme dans les autres poèmes, l'aspect tranchant des affirmations du locuteur fait en sorte que de Bellefeuille conserve un véritable statut auctorial. Qui plus est, dans ce dernier texte, l'écrivain québécois effectue une sorte de synthèse, dans la mesure où les principales thématiques

¹²⁵ Thomas Bernhard, *Poèmes*, traduit de l'allemand par Roland Hofer-Bury, Paris, Éditions Garamont/Archimbaud, 1987 [1987].

¹²⁶ *Id.*, *Le naufragé*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1983], p. 73-74. Désormais, les références à ce texte seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *N* immédiatement suivi du numéro de la page. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Der Untergeher*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1988 [1983].

abordées dans les poèmes précédents sont réinvesties, quoique sous une forme quelque peu différente : on y remarque notamment la quête d'un langage susceptible d'être respectueux de « la réalité du visage » (*JVB* 5, 51), de même qu'un retour sur la question de la mort, déjà abordée dans le poème consacré au père de Normand de Bellefeuille et qui est ici qualifiée de « fin » (*JVB* 5, 50), une fin que tout homme doit envisager – c'est là une « condition obligée du visage » (*JVB* 5, 50). L'angoisse, l'anxiété liées surtout au trépas inévitable font figure de catalyseurs puissants; les embrasser constitue, à proprement parler, une méthode de connaissance de soi, d'étape nécessaire à la saisie de son propre « visage », des défaites et des réussites les plus marquantes qui ont ponctué son existence.

La nature même de la démarche de de Bellefeuille incite à la prudence : que dire, en effet, d'un écrivain qui aborde des contenus autobiographiques en s'inspirant d'un écrivain généralement reconnu pour la teneur autobiographique de l'ensemble de son œuvre? Cette situation pourrait expliquer la décision du poète de laisser souvent le lecteur dans un certain flou quant au référent privilégié au sein de ses poèmes : il semble en effet qu'une tension soit maintenue de manière calculée, comme si de Bellefeuille voulait parfois renvoyer à une posture d'écrivain applicable à plusieurs et, à d'autres moments, plutôt à Bernhard. Souvent, on assiste à des formes de distanciation vis-à-vis de Bernhard. Un lecteur peu familier avec l'œuvre de ce dernier peinerait à établir des liens solides avec le travail de l'écrivain autrichien; sans l'aide des titres des divers poèmes, qui marquent clairement le vœu d'affiliation, tout indique à penser qu'il ne songerait pas d'emblée à rapprocher ces quelques textes de l'œuvre de Bernhard. Si, pour un lecteur plus accoutumé à pratiquer l'univers bernhardien, il sera un peu plus évident que certaines thématiques abordées sont aussi celles que l'on trouve dans l'œuvre de Bernhard, il n'en demeure pas moins que ces thématiques sont parfois détournées, revisitées, toujours dans le but d'en arriver à une meilleure connaissance de soi, à un regard lucide sur son propre visage. Car c'est de Bellefeuille qui porte tout le texte, à l'aide d'une signature constamment forte, que l'énonciation

soit au « il », au « nous » ou au « je ». Bien entendu, on a relevé des citations directes des poèmes de Bernhard, et, outre ces liens explicites, il est possible d'effectuer plusieurs rapprochements avec la pratique bernhardienne de la poésie, notamment en raison de la reconduction par de Bellefeuille d'un traitement mystique de certaines situations. Cela dit, si les variations de de Bellefeuille s'attachent bel et bien à décrire un « poète », elles me paraissent témoigner tout autant d'une lecture des textes en prose de Bernhard et ne sauraient être uniquement réduites à une tentative d'appropriation de son œuvre poétique.

C'est donc dire que de Bellefeuille écrit « avec » Thomas Bernhard, mais en vue de parvenir à des constats généraux susceptibles de décrire la situation de plusieurs écrivains ou de nombreux individus (leur enfance malheureuse, leur rapport « productif » avec la mort ou l'angoisse) auxquels de Bellefeuille s'associe, comme si tous se rejoignaient par des préoccupations semblables qui s'apparentent également aux grands questionnements guettant tout destin humain – la solitude, le sentiment d'être mortel, etc. Bernhard fait ici figure de modèle, de ce point de vue. L'œuvre de Bernhard serait-elle retenue parce qu'elle développe ces grandes thématiques universelles tout en donnant dans la subversion la plus grande? On peut le supposer; car de Bellefeuille s'intéresse certainement aux pouvoirs d'une écriture du malheur, d'une écriture maudite, comme si celle-ci permettait l'émergence non seulement d'un engagement par le littéraire, mais aussi et surtout l'avènement d'un regard plus sincère sur soi-même, sur sa propre personne. Quant à la distanciation maintenue avec Bernhard, ou alors le vœu de maintenir une signature auctoriale forte en dépit des titres qui placent d'emblée les poèmes sous le signe de l'affiliation, ils pourraient répondre au souhait de présenter le questionnement autobiographique comme indépendant de ce que propose l'œuvre de Bernhard, du moins jusqu'à un certain point. Suggérer que Thomas Bernhard conserve une « présence » réelle dans ces poèmes de de Bellefeuille me semble néanmoins juste; sans aller jusqu'à faire de Bernhard un spectre au sens surnaturel du terme, l'écrivain québécois se présente comme rédigeant avec son

« fantôme », du moins selon la définition de cette notion proposée par Anne Chamayou [cf. *supra*]. Normand de Bellefeuille ne s'intéresse pas *en premier lieu* à des marques précises d'intertextualité chez Bernhard, mais s'affiche en revanche comme « habité » par l'écrivain autrichien, lequel fait figure de compagnon capital; la connaissance de l'œuvre de ce dernier constitue une donnée essentielle pour la réflexion à la fois sur sa trajectoire d'artiste et sur certains grands moments de son existence propre. Dans ces divers poèmes, l'affiliation est fort explicitement reconnue, mais précisément en tant qu'affiliation; si les titres des poèmes placent le rapport à Bernhard du côté de l'hommage, la présence de celui-ci conserve un aspect souvent fugace, plus ou moins caché ou mystérieux du fait que l'énonciation oscille entre le « je », le « nous » et le « il » ou alors parce que le « poète » ne renvoie pas toujours directement à Bernhard. Dans ce cycle, la figure de Bernhard ou la réflexion autour de son œuvre se révèlent surtout à la source d'une « ambiance » – d'où l'idée de la « présence », de l'aura¹²⁷.

Conclusion

Pour qualifier le deuxième mode d'appropriation d'une littérature étrangère, j'ai choisi le terme de « présence ». Les textes examinés dans les pages précédentes étant parus entre 1992 et 2011, il n'est pas étonnant que le rapport avec les œuvres et les auteurs étrangers prenne souvent la forme du surgissement de la hantise; on sait que la critique s'est plu à voir, dans l'idée du spectre, un attribut essentiel de la littérature

¹²⁷ François Mailhot a publié, dans un numéro de la revue *Liberté*, des poèmes qui évoquent Thomas Bernhard, et qui semblent avoir été rédigés dans la foulée du décès de celui-ci. Ces poèmes, parfois directement adressés à Thomas Bernhard, alors interpellé à la deuxième personne du singulier, témoignent d'une entreprise nettement plus ludique que celle de Normand de Bellefeuille; cela dit, bien qu'ils aillent jusqu'à ramener la figure de l'écrivain autrichien en terre montréalaise, le présentant à l'hôtel Ritz-Carlton, et qu'ils décrivent certaines thématiques qui ne sont pas sans rappeler Bernhard – les Montréalais représentés, par exemple, vont en grand nombre au concert et en tirent une réelle fierté, respectant une sorte de « prescription » sociale qui les incite à fréquenter ce type de spectacles –, les poèmes n'offrent pas un réinvestissement réel ou original des textes de Bernhard qui justifierait leur intégration au corpus principal. Ils constituent plutôt un hommage succinct à Bernhard. François Mailhot, « Thomas Bernhard (1931-1989) », *Liberté*, vol. XXXII, n°3 (juin 1990), p. 4-12.

contemporaine ou de l'extrême contemporain. Dans « Le saut de l'ange », Desautels va jusqu'à imaginer, pour sa locutrice, une intégration de l'œuvre étrangère, comme si cette locutrice était devenue un personnage du film de Wenders et Handke. Avec « Sans commentaire », on a plutôt droit à un personnage contemporain qui a trop bien assimilé le contenu des textes de Thomas Bernhard, possédé aussi bien par certains préceptes que par les titres des œuvres. Enfin, j'ai exploré la piste du « biographique » : on a vu que *Le mal de Vienne* s'intéresse à la personne même de Bernhard, proposant un portrait plutôt fictionnalisé de l'écrivain, tout en érigeant celui-ci en fantôme; puis, les « *Joies et variations de Thomas Bernhard* » font entrer l'écrivain autrichien et son esthétique dans la vie de Normand de Bellefeuille. Le terme « présence », plus encore que les expressions « spectralité » ou « hantise », me semble désigné pour rendre compte des entreprises étudiées dans ce chapitre : c'est notamment parce qu'il permet d'envisager un imaginaire plus optimiste, qui dépasse l'inquiétude, l'épouvante ou la manie; parce qu'il évoque le caractère encore vivant de quelque chose, de quelqu'un. Les figures ou les œuvres de Bernhard et Handke sont « présentes » auprès des quatre écrivains québécois, jouent un rôle sur le territoire que constituent les textes de ces derniers : l'on peut avancer qu'elles existent à l'intérieur d'un ensemble plus vaste, dans un lieu où ce sont d'abord les narrateurs ou locuteurs québécois qui s'expriment. Le terme de « présence » me paraît également tout à fait approprié pour décrire les démarches examinées ici, qui traduisent toutes la recherche d'une prise du sujet sur son époque, d'une inscription dans celle-ci – qu'il s'agisse d'apaiser le monde environnant (Desautels), de revaloriser un projet d'écriture qui laisse place aux imperfections (Filion), de développer un regard critique sur la littérature et l'art contemporains (Racine) ou alors de célébrer une écriture du réel (de Bellefeuille). Plus encore que les exemples retenus par Ruffel, Blanckeman et Hamel, dont les constats sur la « hantise » se situaient déjà dans un décalage par rapport aux *topoi* de la critique contemporaine – les trois théoriciens s'intéressant au désir du personnage contemporain de fonder et de transmettre quelque chose *aujourd'hui*, à partir des spectres –, les textes de mon corpus apparaissent tendus vers une certaine foi à l'égard du présent et des possibilités d'action

que celui-ci offre. Ainsi le questionnement qui anime les narrateurs et les locuteurs émerge-t-il le plus souvent du présent même et ne paraît pas de prime abord issu du strict retour ou de la répétition du passé, d'où l'idée de l'*affiliation*. L'écrivain québécois n'est pas au premier chef débiteur à l'égard de la tradition étrangère, car il puise dans celle-ci sans que l'emprunt ne révèle une nostalgie lancinante ou une insécurité insurmontable; en témoignent la profondeur de l'autoréflexivité chez Desautels¹²⁸, le rapport de transmission par le contre-exemple dans lequel se place Filion vis-à-vis de Bernhard, le ludisme foisonnant ou l'irrévérence qu'on trouve chez Racine, ou alors le caractère inflexible des jugements que porte de Bellefeuille sur la mission du poète.

Ces auteurs s'appuient donc sur Bernhard et Handke pour se situer au plus près du présent même, devenu véritable temps de l'*action*, ou alors au plus près de cette contemporanéité dont sont décrits les produits artistiques ou les modalités de la transmission culturelle (Racine). Peut-on imaginer une nouvelle qui, semblable à « Sans commentaire », mettrait en garde contre les dangers d'une quête certes noble mais démesurée de la perfection et dont le dénouement présenterait un personnage hanté par les titres d'un écrivain québécois ayant évoqué une telle question – Hubert Aquin, par exemple? L'évocation des titres d'Aquin aurait-elle le même pouvoir évocateur, au-delà de leur aspect peut-être plus « ouvert » que celui des titres de

¹²⁸ Puisque *Le saut de l'ange* est la dernière œuvre de Desautels à être étudiée dans cette thèse, je me dois de souligner l'existence d'une adaptation pour la radio du texte *La répétition* (Denise Desautels, *La répétition*, Montréal, Éditions de la NBJ [La nouvelle barre du jour], 1986); cette adaptation a été réalisée par Michel Corod pour la Radio suisse romande (Espace 2) à l'automne 1993. Je suis reconnaissante à Denise Desautels de m'avoir permis l'accès à l'enregistrement (*La répétition*, texte poétique radiophonique réalisé par Michel Corod [un collage d'extraits d'œuvres de Bernhard, de Handke et du texte *La répétition* de Denise Desautels], automne 1993, Radio suisse romande, [enregistrement privé de Denise Desautels]). Il s'agit d'un collage intégrant au texte de Desautels (reproduit dans son entièreté) des extraits, par exemple, de *La chevauchée sur le lac de Constance* [*Der Ritt über den Bodensee*] de Handke ou du *Mois de Marie* [*Maiandacht/Ein Volksstück als wahre Begebenheit*] de Thomas Bernhard. Il semble que des extraits précis des œuvres de Handke et de Bernhard aient été intégrés au texte de Desautels dans l'objectif de rapprocher librement certaines séquences précises des textes autrichiens de séquences du texte québécois; cela dit, ma lecture de *La répétition* ne m'a permis de déceler aucun schéma de l'affiliation avec Thomas Bernhard ou Peter Handke.

Bernhard, dont on a examiné, avec Chantal Thomas, le caractère profondément inhospitalier? La chute d'une telle nouvelle inscrirait cette dernière dans un horizon connu, alors qu'il s'agit de dire la difficulté de toute entreprise d'écriture, la défamiliarisation dont s'accompagne l'ascétisme le plus grand. Quel regard jetterait-on sur cet autre Maxence dont la démarche serait telle qu'elle résulterait en quelques feuillets ornés des titres *L'invention de la mort*, *Prochain épisode*, *Obombre*, etc.? N'aurait-on pas spontanément tendance à le placer dans une filiation directe avec Aquin? L'on pourrait être tenté de concevoir la portée de son propre geste d'écrivain comme encore davantage réduite; personnage d'écrivain québécois, sa montée vers l'absolu se transformerait en dégringolade au terme de laquelle ne demeurent que les titres, archiconnus, d'un auteur capital appartenant à sa propre tradition littéraire. L'effet de surprise introduit par le surgissement des titres se verrait assurément diminué; alors que le fait d'édifier un texte en misant sur la spectralité ou la hantise vise précisément à intégrer des dimensions qui relèvent du spectaculaire, du surnaturel, de l'obsessionnel, de l'inattendu, etc.

Là où le spectre d'écrivains issus d'une même tradition littéraire évoque le plus souvent la gestion d'un certain *héritage* – immense, ou alors forcément lourd, car il est bien question ici de « hantise », c'est-à-dire d'un rapport au passé qui touche à l'obsession –, celui d'écrivains provenant d'une littérature étrangère ne suppose pas forcément l'idée de la succession ou de la filiation. Dans plusieurs cas, il implique plutôt que les écrivains contemporains se soient, de leur propre chef et à un certain moment de leur cheminement intellectuel, frayé un chemin vers ceux qui peupleront ultérieurement leurs œuvres. Bien que cet autre type de hantise puisse se révéler douloureuse, elle est davantage *accompagnement* que tutelle. Il n'est pas étonnant que les diverses formes de rapport spectral avec la littérature étrangère examinées ici soient toutes tendues vers une coïncidence des sujets avec leur époque – une époque qui paraît souvent avoir la force des commencements, ou que l'on cherche désormais à évaluer véritablement. Se référer à Handke ou à Bernhard, plutôt qu'à Ducharme ou à Aquin, pourrait permettre aux écrivains québécois de se détourner d'emblée d'une position qui

les contraindrait, ne serait-ce qu'indirectement, à regarder vers le passé. Les diverses formes de « présence » étudiées ici donnent à penser un autre type de hantise, qui tire son origine non pas tant de la « revenance » ou de l'idée du retour que de cette démarche même des écrivains québécois qui cherchent à épouser le présent, à s'y tailler une place. Convient-il de déceler, dans ces constats, une spécificité d'un imaginaire spectral caractérisé par la sollicitation de la littérature étrangère? Ce serait sans doute imprudent; toutefois, l'on peut suggérer que la présence spectrale d'une tradition littéraire éloignée pourrait aussi être ce qui assure, contrairement aux fantômes d'écrivains appartenant à la tradition même de l'auteur « hanté » d'aujourd'hui, la *distance* nécessaire dans cette quête d'une fusion avec le quotidien, le réel ou le contemporain; distance qui permet à l'écrivain québécois de ne pas y laisser sa voix, voire de préserver l'originalité de sa démarche. C'est bien davantage dans un certain rapport au « présent » que dans les pratiques stylistiques étudiées – l'usage de la langue allemande, ou alors les quelques figures de style relevées dans *Le mal de Vienne* par exemple – que se dévoile, au sein de mon corpus, la particularité la plus manifeste de la hantise liée à une tradition étrangère. En effet, les choix stylistiques sont peu pertinents, parce qu'ils sont somme toute pauvres ou communs, ou alors parce qu'ils ne se révèlent pas foncièrement différents de ceux qu'un écrivain emploierait pour témoigner d'un rapport spectral vis-à-vis de sa propre tradition littéraire.

Les locuteurs des textes analysés ne sont pas désireux de « répéter » le passé en raison d'un sentiment d'incertitude face à leur disposition personnelle à entrer dans l'Histoire; certes, le recours aux spectres issus d'une littérature étrangère assure un réel soutien dans une telle démarche d'appropriation de l'Histoire ou du réel par exemple, mais cette dernière n'est pas présentée comme le fait de personnages profondément craintifs quant à leur capacité d'agir, d'intervenir aujourd'hui ou dans un horizon qui appartient à l'avenir – hormis peut-être chez Racine. Le spectre d'auteurs étrangers a donc des vertus positives; la circulation des savoirs et des manières d'être au monde qu'il favorise n'est pas uniquement malaisée ou source de souffrance. Bien qu'une telle circulation puisse donner lieu à certaines manifestations qui relèvent de la perte de

contact avec la réalité des personnages habités par le spectre, une telle représentation n'apparaît pas la plus dominante; celui qui se penche attentivement sur les textes de Filion et de Racine constatera que ceux-ci vont bien au-delà de la simple chute dans la folie. L'on ne ressort pas des divers textes examinés ici avec le sentiment d'être confronté à un certain portrait consensuel de la littérature contemporaine, notamment dans le rapport que celle-ci entretiendrait avec le passé, la tradition, la passation d'objets culturels; avant d'être marqué par l'angoisse ou le doute, ce rapport permet la transmission, paraît tendu vers le présent voire vers l'avenir.

CHAPITRE III :
LE DÉPLACEMENT. CONFIGURER LE TEMPS ROMANESQUE
(YVON RIVARD)

Un vêtement neuf, par exemple, qu'est-ce que c'est, sinon un morceau de temps que personne n'a habité, autant dire un bout d'espace qui flotte quelque part dans le néant? Je ne dis pas qu'il est impossible de prendre conscience du temps dans un bungalow ou un vêtement neuf, mais que le temps qu'on extrait des vieilles maisons ou des vieux vêtements a plus de force, de vivacité, est plus neuf, car c'est un temps à la fois libéré du passé (« ça peut encore servir ») et de l'avenir (« ç'a déjà tellement servi ») avec lequel on rénove le présent pour que chaque jour ait le poids d'un siècle, d'une goutte d'eau.

Yvon Rivard, *Le siècle de Jeanne*

Alors qu'on pourrait croire que les vieux objets présentés par Rivard sont ici dissociés du passé et de l'avenir, ils ne sont jamais véritablement débarrassés du passé, jamais absolument éloignés de tout avenir, mais contribuent plutôt à rappeler que le temps devrait être pensé selon la perspective de l'éternité et non pas en fonction d'une trop grande détermination chronologique qui ferait du « passé », du « présent » ou de l'« avenir » des catégories absolument étanches les unes aux autres. Une telle réflexion, relative à un échappement au temps, ou alors aux circonstances qui favorisent chez un être la saisie d'un sentiment d'éternité, constitue l'une des dimensions essentielles de l'œuvre d'Yvon Rivard. Globalement, *Le milieu du jour* et *Le siècle de Jeanne* comportent de nombreuses réflexions sur le temps; on songera par exemple au questionnement d'Alexandre, scénariste, qui aspire à « faire un film qui ne développerait rien d'autre que le temps caché dans les gestes, les lieux et les sentiments, comme une orange qu'on pèlerait lentement et dont on détacherait les quartiers, un à un, sans jamais arriver jusqu'au bout¹ ». On voit bien comment se profile une conception du film qui rompt avec la notion de linéarité; c'est dans une veine similaire

¹ Yvon Rivard, *Le siècle de Jeanne*, op. cit., p. 314. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle *SDJ* immédiatement suivi du numéro de la page.

que s'inscrit l'entreprise conjointe de Jeanne et d'Alexandre, qui se livrent à un découpage du temps, parvenant à la conclusion que chaque nouvelle activité (« ramasser des coquillages, cueillir des bleuets, [se] baigner, lancer des cailloux, [se] donner la main » [*SDJ*, 367]) instaure une nouvelle journée dans la journée. La question du morcellement du temps surgit dans plusieurs séquences des deux romans; elle va souvent de pair avec la quête d'une durée inscrite dans le présent même. *Le milieu du jour* et *Le siècle de Jeanne* proposent donc à maintes reprises une rupture avec la linéarité ou la progressivité fictionnelles, au profit d'un repli dans des « instants » poétiques forts qui semblent contenir toute l'éternité. Dans ces deux romans, le narrateur Alexandre aspire également à un idéal fraternel, ou alors tend vers une coïncidence – parfois même physique – avec le monde qui l'entoure².

Dans son activité de critique littéraire, Yvon Rivard s'est aussi beaucoup intéressé à la question de la configuration du temps dans le roman, à partir des idées de la pacification, du ralentissement, de l'instant, etc. : ses textes rassemblés dans *Le bout cassé de tous les chemins*³, *Personne n'est une île*⁴ et *Une idée simple*⁵ en témoignent. Si le problème du temps apparaît comme l'une des préoccupations centrales de la réflexion sur le roman menée par Rivard, c'est également en abordant cette question que l'essayiste-romancier établit d'intéressants rapprochements entre la tradition québécoise et les œuvres de certains auteurs étrangers qu'il affectionne tout

² Dans *Le milieu du jour* et *Le siècle de Jeanne*, le narrateur Alexandre s'exprime à la première personne du singulier, présentant ses expériences amoureuses : il est déchiré entre deux femmes qu'il maintient dans un triangle amoureux, ce qui fait en sorte que chacun souffre. Les autres sujets abordés sont les habitudes de création du personnage d'écrivain/scénariste, sa fascination à l'égard de sa petite-fille Jeanne, les plaisirs qu'il trouve dans certaines activités telles que la marche ou le tennis, les rapports qu'il entretient avec la solitude ou la sociabilité, etc.

³ Yvon Rivard, *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, 1993.

⁴ *Id.*, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006.

⁵ *Id.*, *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010. Le film *Les ailes du désir* constitue une référence de choix pour Rivard, lorsque ce dernier évoque dans ses essais la question de l'exploitation cinématographique d'un temps lent, tenant un propos qui rappelle beaucoup *Le siècle de Jeanne*. L'œuvre issue d'une collaboration entre Handke et Wim Wenders est valorisée parce qu'elle est apte à « résiste[r] à l'Histoire pour montrer le temps », exhibant une certaine épaisseur de celui-ci, mais surtout soucieuse de développer une « épopée de la paix ». *Id.*, « Le cinéma et la paix (*Notes pour le cours du 12 septembre 2001*) », dans *ibid.*, p. 213.

particulièrement. Pour dresser de tels parallèles, Yvon Rivard se réfère notamment, dans le texte « De Rilke à Vadeboncœur », à l'étude de Michel Biron sur la modernité québécoise, *L'absence du maître*⁶, dans laquelle Biron emprunte le concept de « liminarité » au sociologue Victor W. Turner⁷ pour décrire le type de société excentrée ou conçue « en dehors du pouvoir institutionnalisé⁸ » qu'inventeraient Hector de Saint-Denys Garneau, Jacques Ferron et Réjean Ducharme dans leurs œuvres :

Plusieurs traits du héros liminaire que Michel Biron a vus chez Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, correspondent en tout point à l'image de l'écrivain idéal (maître ou modèle) qu'étaient pour moi Rilke, Handke, Woolf : tous en effet ont une conception non linéaire du temps, puisqu'ils conçoivent l'écriture, la pensée et la vie comme une seule et même activité qui consiste à créer le monde à chaque instant, à vivre dans l'exigence d'un « commencement perpétuel » (Saint-Denys Garneau); tous tendent vers le non-désir et travaillent à l'avènement d'un être ouvert, sans qualité, réconcilié avec le monde, en perdant tout ce qui l'en distinguait⁹.

C'est à nouveau l'idée de la soustraction du personnage au temps qui sollicite avant tout Rivard; ce dernier affirme avoir longtemps préféré aux œuvres québécoises des œuvres étrangères qui pourtant présentaient une même « contamination du rêve et de la réalité¹⁰ », une semblable fusion du passé, du présent et du futur, pour la raison que les aléas et les étapes de ce travail de soustraction au temps y étaient moins perceptibles ou évidents que chez ses compatriotes. Parmi les grands auteurs de la littérature universelle évoqués dans les essais de Rivard, rappelons que Handke conserve une place de choix, non seulement parce que deux textes entiers lui sont consacrés, mais également parce que les textes qui font référence à l'auteur autrichien abordent directement les délicates questions de la construction du temps romanesque et de l'« instant » capable de souder l'hier, l'aujourd'hui et le demain.

Cela dit, si les essais de Rivard seront envisagés dans ce chapitre, je me propose avant tout d'examiner dans *Le milieu du jour* et dans *Le siècle de Jeanne* une

⁶ Michel Biron, *L'absence du maître*. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000.

⁷ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, coll. « Ethnologies », 1990.

⁸ Michel Biron, *op. cit.*, p. 11.

⁹ Yvon Rivard, « De Rilke à Vadeboncœur », dans *Une idée simple*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

appropriation de l'épiphanie, de la « durée poétique » et de la « fatigue » handkéennes, des concepts ou des procédés indissociables d'un certain régime temporel et que Handke met à profit aussi bien dans des romans que dans des récits et des poèmes. Mais c'est au genre du roman que je m'intéresse d'abord dans ce chapitre, mon corpus principal étant ici constitué des deux romans d'Yvon Rivard. Au sein de ces œuvres, je décèle ainsi des tentatives de *reconfiguration du genre romanesque* et de *déplacement générique*. Dans la première partie du chapitre, les procédés de l'épiphanie (Handke) et de l'instant (Rivard) seront confrontés et placés au centre de ma réflexion. Or, les épiphanies apparaissent véritablement dans l'œuvre de Handke avec la parution de *La courte lettre pour un long adieu* (*Der kurze Brief zum langen Abschied*), texte publié dans sa version originale allemande en 1972¹¹. Notons d'emblée, au sujet de ce texte, que la version originale allemande ne comporte aucune qualification générique; or, la traduction française indique sur sa quatrième de couverture qu'il s'agit d'un « roman », et, par surcroît, d'un roman qui « renoue avec le "roman de formation" de la tradition allemande¹² ». L'incertitude subsiste également au sein de la critique quant à l'appartenance de ce texte à un genre défini : Ralf Zschachlitz, l'auteur d'un ouvrage que je solliciterai à diverses reprises dans les pages qui suivent, parle d'un « récit¹³ ». Wolfram Frietsch soutient, dans un autre ouvrage utile dans le cadre des hypothèses développées ici, que cette œuvre de Handke est le plus souvent associée par la critique au genre du roman d'initiation ou plutôt de formation¹⁴. Je considérerai ainsi cet écrit

¹¹ Peter Handke, *La courte lettre pour un long adieu*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976 [1972].

¹² *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹³ Ralf Zschachlitz, « *Épiphanie* » ou « *illumination profane* »? *L'œuvre de Peter Handke et la théorie esthétique de Walter Benjamin*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 2000, p. 183.

¹⁴ Wolfram Frietsch, *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhangs*, Sinzheim, Pro Universitate Verlag, 1995, p. 32. Frietsch précise à la même page que Handke lui-même a déjà associé sa *Courte lettre pour un long adieu* au genre du roman d'initiation, dans le cadre d'une entrevue. Si le chercheur rappelle que le texte de Handke ne correspond pas, aux yeux d'un pan de la critique germanophone, à un roman d'initiation typique, il soutient à juste titre que le « changement », ou le désir de changement pourrait-on avancer, demeure la caractéristique principale du roman de formation ou bien d'initiation et que cette thématique se révèle centrale dans *La courte lettre*. Rappelons que le texte de Handke présente un long périple aux États-Unis, le narrateur, un écrivain autrichien, recevant au début du texte une lettre de sa femme Judith lui signalant qu'elle ne

de Handke comme un roman plutôt que de l'étudier comme s'il s'agissait d'un récit; je m'intéresserai en particulier à l'une des épiphanies les plus célèbres de toute l'œuvre de Handke. Puis, je passerai à *Lent retour*, texte que Handke coiffe cette fois de la mention de « récit » (« *Erzählung* » dans la version originale allemande); le procédé de l'épiphanie sera à nouveau au centre de mes réflexions. Je me permettrai d'évoquer également *La perte de l'image* (*Der Bildverlust*), un ouvrage plus tardif de Handke mais qui est chapeauté, dans sa version originale allemande, de la mention « roman ». Dans ces diverses œuvres, je serai attentive aux expériences épiphaniques, à l'aune desquelles j'étudierai par la suite la notion d'« instant » que l'on trouve dans *Le siècle de Jeanne* d'Yvon Rivard. C'est donc dire que je m'intéresserai d'abord, dans cette œuvre, à des tentatives de *reconfiguration du genre romanesque*, dans les cas où Rivard s'inspire de la pratique épiphanique développée dans les romans de Handke; mais j'envisagerai déjà, dans cette première partie, des phénomènes de *déplacement générique*, dans la mesure où Rivard s'appuie également sur *Lent retour*, un récit, pour développer son idée de l'« instant », laquelle demeure toutefois profondément ancrée dans la conception rivardienne du roman¹⁵. Dans les deuxième et troisième parties du chapitre, je m'arrêterai plus directement à des exemples de *déplacement générique* : il s'agira de montrer que les œuvres de Rivard empruntent des concepts aux genres du poème (*Poème à la durée* [*Gedicht an die Dauer*]) et de l'essai/récit (*Essai sur la fatigue* [*Versuch über die Müdigkeit*]) pratiqués par Handke : or, ces notions, en l'occurrence la « durée poétique » et la « fatigue », précisent aussi la pensée de Handke

souhaite plus le revoir. Il se trouve d'abord dans les villes de l'est du pays, puis se rendra également, dans la première partie de l'ouvrage, à Phoenixville, à Indianapolis et à Saint-Louis. Dans la deuxième partie, alors que l'écrivain-narrateur séjourne près de Saint-Louis, il reçoit une menace de mort de sa femme; cette dernière embauche même des gens qui poursuivront et attaqueront son mari alors qu'il se trouve désormais en Arizona. D'autres péripéties et déplacements s'ensuivent; on constate évidemment que le texte emprunte aussi au roman policier.

¹⁵ Je me dois d'ores et déjà de noter que Rivard lit *Lent retour* comme s'il s'agissait d'un « roman ». Ainsi écrit-il par exemple, dans « Les enfants de la lumière » : « Je pense aussi à ce roman de Peter Handke, *Lent retour*, dans lequel le héros rentre dans le temps après avoir séjourné en Alaska et s'y être exposé trop longtemps "à la grande menace de l'informel" [...] » (Je souligne). Yvon Rivard, « Les enfants de la lumière », dans *Personne n'est une île*, op. cit., p. 70.

sur l'expérience épiphanique déjà développée dans la tétralogie du « Lent retour » par exemple. Ces notions ou ces procédés handkéens se voient refondus par Rivard, mais bel et bien intégrés par ce dernier à l'écriture romanesque, comme si l'écrivain québécois était capable de faire du roman un genre pluriel ou, en quelque sorte, « complet ».

Le terme de « déplacement », associé au troisième grand axe de la typologie développée dans cette thèse, permet donc de décrire deux grands types de transpositions génériques; les divers déplacements seront, le cas échéant, envisagés concrètement en fonction du contexte d'accueil québécois. L'on peut ainsi considérer, dans plusieurs cas, que Rivard adapte les traits génériques à un autre contexte socio-culturel, tant l'expérience de l'instant, par exemple, se voit chez lui inscrite au sein d'un imaginaire nord-américain, ou alors rend possible la comparaison des imaginaires européen et nord-américain – j'y reviendrai. De ce point de vue, les liens Rivard-Handke m'autorisent à réévaluer le concept de « filiation », établissant le portrait d'une littérature contemporaine qui, plutôt que de se situer dans une simple dépendance ou dans une position de secondarité vis-à-vis de modèles littéraires canoniques (hérités), reconfigure ou imite savamment certaines caractéristiques de ces derniers, mais en trahissant une appartenance locale ou nationale, ainsi que des préoccupations résolument personnelles. Plus qu'un simple successeur ou descendant de Handke, Rivard paraît avoir trouvé chez ce dernier matière à développer un vaste propos sur le temps, sur des formes de sympathie entre les êtres humains, etc.¹⁶. Les ancrages

¹⁶ L'idée d'une « affiliation » de Rivard avec Handke demeure particulièrement probante dans le texte que Rivard a consacré à l'écrivain autrichien dans la revue *Liberté* : Yvon Rivard, « Peter Handke, gardien de seuils », voir *Liberté*, vol. XXXI, n°1 (février 1989), p. 6-12. Ce texte figure l'écrivain québécois en état de grand découragement; Rivard représente en fait son entrée dans une librairie, un soir de déprime. Il aperçoit le livre le plus récent de Handke (*Images du recommencement* [*Phantasien der Wiederholung*]) qu'il achète aussitôt, après l'avoir ouvert au hasard; ces gestes sont décrits, thématés de manière concrète et semblent lui redonner le courage nécessaire pour aller de l'avant. Robert Dion commente ainsi ce passage : « Au prix de quelques accommodements avec la réalité – l'auteur connaît et apprécie déjà Handke, ce n'est donc pas tout à fait arbitrairement qu'il a pris son nouveau livre, *Images du recommencement* (et c'est à un véritable recommencement que nous assistons ici : la redécouverte d'une œuvre) –, Rivard insiste sur le rôle du hasard dans l'élection d'une lecture et

culturels spécifiques de Rivard, qui dans son appropriation des œuvres de Handke situe parfois ses considérations dans une perspective nord-américaine tout en déplaçant résolument certains questionnements ouverts par le rapport au temps de l'écrivain autrichien pour mettre en place une poétique du quotidien, contribuent en définitive à situer son œuvre du côté de la *production*, et non pas de la simple *réception* des textes du canon.

Par ailleurs, choisir le genre ou les *déplacements* génériques pour objets de ce troisième chapitre semble tout à fait justifié dans la perspective de cette thèse qui souhaite établir des rapprochements entre des textes issus de traditions que ni l'histoire, ni une culture ou une langue communes ne rapprochent. Une telle décision apparaît du moins pertinente, si l'on se fie à ce que suggère la critique Riikka Rossi dans un article publié en 2010 dans la *Revue canadienne de littérature comparée* et consacré aux relations entre les romans naturalistes finlandais et français : l'étude du genre demeure, selon elle, l'avenue la plus féconde pour comparer aujourd'hui des traditions littéraires éloignées¹⁷. Les suggestions de Rossi se réclament de Bakhtine et de sa théorie des

d'un écrivain fétiches, il fait jouer une subtile attraction entre le livre et lui, des affinités électives, en quelque sorte. Tout se passe, en somme, comme si la rencontre et la lecture de Handke n'étaient prédéterminées par rien, comme si celles-ci s'opéraient immédiatement – sans médiation donc. Cette attitude n'est pas habituelle chez Rivard, qui se perçoit en règle générale comme partie prenante de la tradition [...]» (*ADL*, 149-150)

¹⁷ Réfléchissant à la crise qui secoue la discipline de la littérature comparée, Rossi affirme qu'il s'agit surtout d'une crise méthodologique. Sa contribution évoque des notions clés de la démarche comparatiste; c'est ainsi qu'elle affirme surtout travailler sur le genre, plutôt qu'à partir des notions d'intertextualité ou d'influence qui occupent encore souvent les comparatistes d'aujourd'hui. Elle justifie ainsi son choix : « *Intertextuality, however, has not proved to be a panacea to the crisis in the discipline of comparative studies. As Guillén notes, intertextuality is rather a theory of literary texts than a practical method for a comparative study. Intertextuality has radically changed the conception of a literary text, but the term also suffers from vagueness and limitlessness. How can the quantity of conventions, formulas, and commonplaces that make up the language of literature be limited even for a single era? Should every prostitute figure be considered Nana's sister character, every marital triangle a return to Flaubert? [...] If the concept of influence is susceptible to overemphasising originality, colonialist conquest, and nationalist interests, then intertextuality raises problems concerning the limits of the resemblances between texts and thus risks losing a historical perspective. In the end, the results of mapping intertextualities can be as mechanical as the work of listing influences and, similarly, produces comparisons that lack an interpretative perspective.*» Riikka Rossi, « Influences, Intertextualities, Genres : History of Naturalism and Concepts of Comparative Literature », *loc. cit.*, p. 375. (L'auteure fait référence au fameux ouvrage suivant : Claudio Guillén, *The Challenge of*

genres littéraires, lesquels sont envisagés, on le sait, comme les idéologies qui témoignent d'une vision de l'homme indissociable d'une perspective historique, d'un ancrage temporel et spatial lié à un moment précis de l'histoire; l'étude de certains traits génériques favoriserait donc la saisie des aspects idéologiques de la représentation de l'homme proposée par une œuvre. Un appui sur le concept de genre, plus encore que sur les notions d'intertextualité ou d'influence, serait susceptible d'exhiber l'inscription dans les textes littéraires des grandes expériences qui fondent la vie humaine – c'est du moins ce que suggère Rossi en se référant à Bakhtine et à quelques autres¹⁸.

Dans l'économie générale de cette thèse, la réflexion sur la structuration du temps dans une perspective narratologique paraît d'autant plus adéquate qu'il s'agit pour moi d'exposer comment l'œuvre de Handke est reçue au sein d'un contexte québécois précis, fort éloigné de son contexte d'origine; l'analyse du temps, suivant Bakhtine et d'autres, serait des plus prometteuses pour envisager des représentations fictionnelles de l'homme au sein d'un environnement socio-culturel donné, à une

Comparative Literature, op. cit., p. 247.) L'on peut adhérer aux suggestions de Rossi, mais l'on trouverait assurément des contre-exemples qui nuanceraient son propos : s'il est vrai que bien des comparatistes se penchant sur l'intertextualité interculturelle se livrent malheureusement à une démarche identique à celle des chercheurs qui travaillent sur l'intertextualité intra-culturelle, ce ne sont certes pas tous les comparatistes qui s'en tiennent uniquement au relevé pour ainsi dire « mécanique » des traces intertextuelles. Il convient également de mentionner que, pour appuyer son refus d'une approche strictement intertextuelle, Rossi fait référence à d'anciennes théories structuralistes de l'intertextualité, qui considèrent que l'auteur n'a pas sa place en tant que personne agissante au sein d'une culture donnée, érudé qu'il est au profit de l'œuvre. Cela dit, son approche pour ainsi dire « existentielle » ou « éthique » des traits génériques, que je présente dans le corps du texte, convainc à d'autres égards.

¹⁸ Rappelons, à cet égard, ce que mentionnait Bakhtine au sujet du « chronotope » : « En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 [1975], p. 238. Il ne sera pas toujours directement question, dans mes analyses, d'une « fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (*Ibid.*, p. 237) ou du chronotope proprement dit; cela dit, mes analyses du découpage du temps montreront en quoi celui-ci dévoile des questionnements relatifs à l'éthique, aux émotions, aux questions « urgentes » qui occupent les êtres humains.

époque donnée. Plutôt que de m'appuyer sur un concept de genre précis, ou alors sur une définition trop étroite de l'« essence d'un genre », je préfère donc me référer à des travaux comme ceux de Bakhtine, de Lukács et de Frye, que je présenterai de manière plus détaillée dans les pages qui suivent, dans la mesure où ils m'autorisent à placer la notion de « temps » au cœur même de mon propos. On sait qu'en général, la littérature comparée désireuse de mettre à l'avant-plan les genres littéraires aime bien travailler à partir de sous-genres : examiner le fameux roman de formation par le recours à un corpus européen, par exemple, constitue certainement une voie habituelle, de ce point de vue. Au cours des vingt dernières années, on note également un intérêt pour les avatars d'un certain genre autobiographique ou pour les fictions de soi, fort populaires il va sans dire au sein de la littérature contemporaine. Dans l'ouvrage *Le séminaire de 'Ain Chams. Une introduction à la littérature générale et comparée*, Daniel-Henri Pageaux mentionne justement l'enthousiasme actuel à l'égard des deux sous-genres mentionnés, mais il est conduit à présenter ainsi les travaux comparatistes menés sur les sous-genres :

Ces choix qui n'ont pas totalement oublié un fond thématique facilement retrouvable, permettent une étude qui délaissera toute approche historique, sans prétention théorique, et sera axée sur des questions de narratologie, des mises au point formelles, sur l'identification d'une écriture¹⁹.

Pageaux rappelle que certains travaux d'orientation poétique optent bel et bien pour des mises au point historiques, mais il ne semble pas suggérer que cette deuxième option domine; il est vrai que, si l'on se situe dans un temps court, le contemporain par exemple, il se révèle plus difficile de décrire des processus historiques d'évolution des formes. Dans mon analyse, je m'en tiendrai à des traits génériques relatifs à la construction du temps et envisagés de manière souple, en mettant à l'avant-plan les épisodes des romans de Rivard dans lesquels le temps semble ralentir, devenir palpable pour ainsi dire; cela dit, je n'élude pas tout ancrage historique. L'examen de ces traits

¹⁹ Daniel-Henri Pageaux, *Le séminaire de 'Ain Chams. Une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 68.

montrera qu'ils peuvent souvent être considérés tels les fruits d'une lecture québécoise ou nord-américaine de Handke, d'une lecture qui a eu lieu dans un tout autre contexte que celui des cultures germanophones, marquées par certains traumatismes historiques au XX^e siècle.

Il ne s'agit donc pas de s'attarder à définir de manière extrêmement précise un concept de genre. Le parti-pris adopté ici consiste plutôt à choisir délibérément pour objet d'étude les œuvres d'un écrivain québécois ayant érigé à titre de « modèle » un auteur qui ne fait pas forcément figure d'autorité pour certains des traits ou des caractéristiques étudiés. Ainsi, Handke n'est guère classé parmi les « représentants » par excellence du procédé de l'épiphanie par exemple. Je ne m'intéresse pas prioritairement à une définition possible de l'épiphanie à partir de ses incarnations chez les grands auteurs de la modernité, alors qu'une telle démarche est pourtant souvent celle de la critique littéraire qui s'appuie sur ceux-ci dès lors qu'il s'agit de mener une réflexion sur l'épiphanie dans le roman ou le récit. On note une telle tendance jusqu'à aujourd'hui, alors qu'on aurait pu imaginer que les chercheurs délaissent un tel objet en raison de l'abondance des travaux existants²⁰. Je me contenterai, pour amorcer ma réflexion sur l'épiphanie, de rappeler que c'est à l'épiphanie « non-religieuse » que je m'intéresse, dont on fait souvent remonter les premières véritables occurrences au romantisme (ou un peu avant). Je m'intéresse tout simplement à des « *momentary manifestations of significance in ordinary experience*²¹ », manifestations qui reposent

²⁰ Voir notamment l'ouvrage *Dying for Time. Proust, Woolf, Nabokov*, pour un exemple récent consacré à l'étude de la relation complexe entre le temps et le désir dans les œuvres de Proust, Woolf et Nabokov. Martin Hägglund, *Dying for Time. Proust, Woolf, Nabokov*, Londres (Angleterre) et Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2012. Hägglund évoque une esthétique « chronolibidinale » pour repenser le rapport au temps chez ces auteurs, postulant que les épiphanies et l'expérience du temps dévoilées dans leurs textes ne témoignent pas d'un vœu de transcender le temps mais plutôt de « restituer le caractère radicalement temporaire de la vie »; ces auteurs exposeraient que la perte et le deuil sont indissociables du désir. *Ibid.*, p. 19. Voir également l'ouvrage de Hugo Azérad : *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner. Le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Berne, Peter Lang, coll. « European Connections », 2002.

²¹ Ashton Nichols, *The Poetics of Epiphany. 19th Century Origins of the Modern Movement*, University of Alabama Press, Tuscaloosa et Londres, 1987, p. 1.

surtout sur la mémoire involontaire et sur un sentiment de vérité. On constatera que j'envisage l'épiphanie de manière large et non pas en priorisant l'idée que celle-ci *doive* naître de la rencontre avec un individu ou un objet; qu'elle puisse être transmise au lecteur; ou, pour donner un dernier exemple, qu'il convienne de la concevoir tantôt comme une *proleptic epiphany*, tantôt comme une *adelonic epiphany*, selon la distinction établie par Ashton Nichols. Selon cette distinction binaire parfois reprise par la critique, le premier type équivaut à « *one in which the mind in response to a present predisposition transforms a past experience to produce a new sense of significance*²² »; le deuxième type constitue plutôt une épiphanie « *non-perceptual – Joyce will say, "spiritual" – manifestation produced immediately by a powerful perceptual experience*²³ ». Or, il me paraît évident que la deuxième forme d'épiphanie, associée aux événements ordinaires plutôt qu'au « déjà vu », peut aussi être tendue vers la prolepse. Il me semble qu'une telle distinction a des limites et reste dans les faits peu opératoire.

Plutôt que de me référer à des acceptions trop circonscrites de l'épiphanie, ma démarche consiste ainsi à éviter de porter un regard trop serré – et ainsi potentiellement réducteur – sur les genres étudiés et certains de leurs procédés de prédilection. La démarche suivie ici témoigne surtout du désir de relever au sein de la littérature contemporaine des modèles inattendus; ainsi Rivard puise-t-il chez Handke une vision singulière de l'expérience épiphaniq ue ou de la durée, une vision qui, pour l'épiphanie par exemple, diffère véritablement de celle qu'ont proposée les grands auteurs de la modernité. C'est donc dire que le choix de délaiss er une approche qui s'appuierait au premier chef sur les grands maîtres de la modernité ou sur des acceptions consensuelles de l'épiphanie, par exemple, au profit de la prise en considération prioritaire de l'œuvre de Handke, est aussi lié au vœu de préférer l'*affiliation* à la *filiation*²⁴.

²² *Ibid.*, p. 74.

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ Dans la section intitulée « Théorie des genres » du fameux *Précis de littérature comparée*, Jean-Louis Backès formulait en 1989 la mise en garde suivante, à une époque où pourtant l'on aurait pu croire que

Plutôt que de me pencher sur les genres en fonction de leur hypothétique « nature » respective, je préfère ainsi me consacrer aux « traits génériques », choix qui tient aussi à l'ancrage contemporain de mon corpus principal – je me replie, à cet égard, sur les propositions de Jean-Louis Haquette :

Il est clair que, dans la création littéraire contemporaine, la valeur prescriptive des genres a presque complètement perdu sa valeur : les formes fixes ont disparu ou presque de la poésie, le théâtre ne se divise plus en drames, tragédies et comédies, sauf celles dites « de boulevard » [...]; seule la fiction en prose comporte encore des genres qui informent la création : le roman policier, la nouvelle, le roman historique, etc. Il n'en demeure pas moins que des traits génériques, liés aux genres « historiques », sont souvent présents dans l'espace que se dessine l'œuvre dans le champ littéraire²⁵.

Les travaux de Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert ont également montré que le travail sur le genre gagnait à être envisagé sous l'angle de la généricité ou de l'intergénéricité, dès lors qu'il est question de la littérature contemporaine²⁶; les diverses contributions intégrées dans leur ouvrage collectif ont exposé le caractère foncièrement dynamique du travail sur le genre à l'œuvre au sein des textes littéraires

les traces d'une théorie trop prescriptive des genres avaient bel et bien disparu : « Ce qui est vrai pour une théorie de la littérature en général l'est aussi incontestablement pour une théorie des genres. La construction dans le vide de belles définitions bien polies est de nulle utilité si elle sert de prétexte pour oublier la réalité des livres et des chansons. Il faut le rappeler encore : la poétique classique fonde sa prétendue théorie des genres sur des pratiques d'exclusion et de relégation. Il suffit de relire Boileau pour s'en convaincre : l'idylle est tout ce que l'on voudra, sauf celle de Ronsard; la tragédie se distingue parce qu'elle tourne le dos à la *comedia* espagnole; *Le Misanthrope* donne l'exemple de la bonne comédie parce que *Les Fourberies de Scapin* illustrent la mauvaise. Il n'existe aucune raison pour que la littérature comparée se laisse prendre au piège des doctrinaires. Définir l'essence d'un genre en rayant de la carte tout ce qui ne correspond pas à la définition rêvée est tout sauf une pratique scientifique.» Jean-Louis Backès, « Théorie des genres », dans le *Précis de littérature comparée*, *op. cit.*, p. 101. Backès en appelait alors à l'étude d'un enchevêtrement des genres, de même qu'à la prise en considération de sources aussi diverses que possibles; il semble en effet que cette section du *Précis* repose sur un souhait de dépasser l'idée qu'il faille avant tout s'intéresser aux grands représentants d'un genre donné, une telle étude conduisant vers une définition du genre qui, dans les faits, se révèle souvent peu féconde pour déborder de l'œuvre de ce « grand » auteur. Pour un genre ou un sous-genre donné, Backès invite à une approche comparatiste se nourrissant chez des écrivains fort divers.

²⁵Jean-Louis Haquette, *Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, coll. « Littérature & Co », 2005, p. 118. Par ailleurs, s'appuyer sur des identités génériques fortes paraît problématique pour étudier les textes de Peter Handke; on sait que Handke, bien qu'il ait choisi d'écrire des romans, a manifesté une grande méfiance à l'égard même du terme de « roman », et que certaines de ses œuvres tendent à hésiter entre des genres.

²⁶ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2001.

depuis les années 1980. En demandant à leurs contributeurs de mettre l'accent sur la « généralité », Dion, Fortier et Haghebaert ont souhaité rendre compte « de la fluctuation, de l'instabilité, de la constante recatégorisation²⁷ » du traitement du genre ou des classes génériques au sein d'une certaine contemporanéité. À la fin de leur ouvrage, sans tenter d'en arriver à un point de vue absolument unificateur sur la dynamique des genres, les trois auteurs montrent que cette dynamique peut être pensée en fonction du « lieu », du « mouvement » ou d'une « combinatoire »²⁸; c'est surtout la notion de « lieu » qui retient mon attention, dans la mesure où elle est associée à « une conception systémique²⁹ » du genre, qui « va chercher à "spatialiser" son objet, à lui assigner un lieu, une position : le genre est situé parmi d'autres genres, d'autres pratiques, d'autres cultures³⁰ ». Dans l'œuvre de Rivard, on le verra, le travail sur le genre permet l'affiliation interculturelle, proposant des réflexions tout à fait explicites sur le fonctionnement ou les enjeux de « l'instant » au sein de diverses cultures.

Pour penser le caractère fécond du travail sur le genre dont témoignent les œuvres de Rivard si on les examine sous l'angle d'une appropriation des textes de Handke, les travaux d'Ute Heidmann se révèlent aussi fort inspirants. En effet, les travaux de la chercheuse qui sont consacrés aux réécritures de mythes et de contes offrent plusieurs pistes concrètes pour étudier la dimension interculturelle. Dans quelques textes, Heidmann prône en effet la pratique d'une « comparaison différentielle³¹ ». Intégrée dans le collectif *Les nouvelles voies du comparatisme*, sa contribution « explore le potentiel heuristique d'un type de comparaison qui renonce à l'universalisation des phénomènes littéraires et culturels en faveur d'une

²⁷ *Id.*, « Introduction. La dynamique des genres », dans *Ibid.*, p. 6.

²⁸ *Id.*, « La dynamique des genres, suite. Conclusion », dans *Ibid.* p. 351.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Je songe surtout au texte suivant : Ute Heidmann, « Enjeux d'une comparaison différentielle et discursive. L'exemple de l'analyse des contes », *loc. cit.*, p. 27-40. Mais la théoricienne dresse déjà les contours d'une telle approche dans le texte suivant : « Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode », dans *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, sous la dir. de Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, Genève, Slatkine, 2005, p. 99-119.

différenciation qui porte sur leur dimension discursive et plus précisément énonciative³² ». Souhaitant rompre avec « la recherche d'universaux thématiques et de catégories génériques considérées comme universelles³³ », perspective qui serait la plus courante lorsqu'il est question des réécritures de mythes et de contes, la critique désire plutôt grâce à l'analyse différentielle « prendre en compte [les] contextes socio-historiques et discursifs particuliers³⁴ » des contes comparés.

C'est donc dire qu'à ses yeux, le conte ne saurait être considéré comme un genre universel; selon Heidmann, une certaine critique folkloriste a trop longtemps opté pour une telle perspective, évaluant tout conte en fonction de « *contes types*³⁵ » puisés dans les ouvrages *The Types of the Folktale*, ou alors le *Catalogue raisonné des versions de France*³⁶. La deuxième partie de l'analyse de Heidmann se révèle particulièrement fructueuse, consacrée à la « mise en *genre* et *reconfiguration* des genres³⁷ ». La comparatiste s'intéresse particulièrement aux adaptations, traductions, rééditions ou réécritures qui réduisent les éditions originales de certains éléments afin d'« adapter [les contes] aux conceptions du genre qui changent d'une époque et d'une culture à l'autre³⁸ ». La perspective adoptée considère les modifications, ajouts, raccords ou retranchements auxquels a recours l'auteur second comme un moyen d'« adapter l'histoire et le genre à [un] *autre* contexte socio-culturel et discursif³⁹ ».

On ne saurait évoquer la notion de réécriture pour qualifier la démarche d'Yvon Rivard. En revanche, le romancier québécois s'intéresse souvent, chez son homologue autrichien, à ce que l'on pourrait qualifier de « concepts » ou de procédés qui fondent

³² *Id.*, « Enjeux d'une comparaison *différentielle* et *discursive*. L'exemple de l'analyse des contes », *loc. cit.*, p. 27.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁶ Aarne-Thompson, *The Types of the Folktale*, 1964 et Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, 2002; cités par Ute Heidmann, dans *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ *Ibid.*, p. 36.

une « idée » du genre. Pour le seul procédé de l'épiphanie, j'ai déjà évoqué mon désir d'opter uniquement pour des rapprochements avec les œuvres de Handke et non pas de mener des comparaisons très détaillées avec des épiphanies modernes typiques, puisées chez Joyce, Woolf, etc. Si j'avais toutefois choisi cette seconde option, ma démarche aurait pu facilement reposer, à certains égards du moins, sur une conception de l'épiphanie comme dispositif générique universel; or, j'ai dit mon souhait d'opter pour une comparaison surtout duelle, tout en m'autorisant quelques renvois ponctuels aux grands auteurs de la modernité. Toutefois, contrairement à Heidmann, je n'élimine pas absolument les catégories génériques dites universelles; l'épiphanie, par exemple, a pu être considérée tel un procédé universel par la critique. Pour sa part, Heidmann refuse d'étudier la reconfiguration du genre à partir de procédés longtemps considérés comme fondamentaux ou essentiels pour le conte, préférant s'appuyer sur des séquences ciblées, ou alors sur des éléments paratextuels comme la préface ou les illustrations⁴⁰.

⁴⁰ À mon sens, l'on constatera encore plus adéquatement, par l'étude d'éléments ou de procédés longtemps jugés « caractéristiques », que l'idée d'un regard universalisant sur le genre reste problématique; je m'appuie donc sur les travaux de Heidmann, en raison de leur revalorisation du comparatisme différentiel, de l'approche duelle (c'est-à-dire prioriser deux auteurs uniquement) et du postulat qui consiste à soutenir que les *déplacements génériques* proposés dans les réécritures gagnent à être interprétés en corrélation directe avec le contexte culturel ou discursif au sein duquel ils adviennent – tout en me distanciant à certains égards de ces travaux. Il me semble aussi que les recherches sur l'épiphanie dans une perspective comparatiste sont de celles qui accordent souvent une attention au « semblable », au détriment d'un intérêt pour les dissemblances et les écarts. Un exemple révélateur, de ce point de vue, se trouve dans le texte « Epiphany : Notes on the Applicability of a Modernist Term »; l'auteur Gerald Gillespie rappelle avec une certaine déception, dans l'ouverture de son article, que l'évocation de l'épiphanie en tant que procédé essentiel du XX^e siècle s'appuie le plus souvent sur *Stephen le Héros* de Joyce; il rappelle même que les définitions courantes de l'épiphanie, celles qu'on trouve dans l'édition parue en 1974 de la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* ou dans la quatrième édition (1981) du *Oxford Companion to English Literature* vont dans ce sens, n'associant pas le terme à un procédé de la littérature moderne en général, « perhaps out of the belief its application is too narrowly circumscribed by its association with the aesthetics of its chief propounder, Joyce ». Gerald Gillespie, « Epiphany : Notes on the Applicability of a Modernist Term », dans *Sensus Communis. Contemporary Trends in Comparative Literature. Panorama de la situation actuelle en Littérature Comparée. Festschrift für Henry Remak*, sous la dir. de János Riesz, Peter Boerner et Bernhard Scholz, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986, p. 255. L'auteur affiche clairement son intention de réévaluer le terme, pour montrer qu'il permet d'envisager certains des traits les plus importants des textes narratifs publiés par les auteurs européens de la modernité; son texte a le mérite de rappeler que l'épiphanie moderne apparaît tel le produit de plus d'un courant artistique et de diverses avancées scientifiques de la fin du XIX^e siècle. Ainsi a-t-on l'impression, à la lecture de l'introduction de sa contribution, qu'une définition trop précise ou unilatérale de l'épiphanie ne l'intéresse guère. Cela dit, les investigations de

Si je m'appuie sur l'idée du temps, c'est aussi parce que l'examen de ce principe primordial, parfois considéré comme *le* principe fondamental des œuvres littéraires (et a fortiori du roman), permet d'envisager une certaine « conduite » des personnages représentés, les habitudes ou les mœurs de ceux-ci en tant qu'elles sont ancrées au sein d'une époque ou d'une société représentées, données. Mikhaïl Bakhtine a bien montré que le roman, « en tant que genre, s'est dès le début constitué et développé à partir de la nouvelle sensibilité au temps⁴¹ », à partir d'une conscience du présent comme temps incomplet. Reconstituant l'évolution des genres littéraires ayant conduit à la naissance du roman, Bakhtine soutient que le temps du récit épique traditionnel était celui du « passé absolu⁴² », présentant ainsi le personnage héroïque d'un tel récit :

Entre son être véritable et son aspect extérieur il n'existe pas la moindre antinomie. Tout son potentiel, toutes ses virtualités sont réalisés de bout en bout dans sa situation sociale, dans toute sa destinée, même dans son apparence. Il ne reste rien de lui, à part cette destinée et cette situation précises. Il est devenu tout ce qu'il pouvait devenir, et il ne pouvait devenir autre que ce qu'il est devenu⁴³.

Le récit épique n'aurait donc pas laissé de place à une représentation de l'homme sous l'angle d'une vraie différenciation, de l'écart. Le théoricien russe retrace l'influence importante des sources folkloriques du comique populaire dans le cheminement ayant mené au congédiement d'une telle représentation de l'homme en tant qu'être « démuné de toute initiative idéologique⁴⁴ ». C'est avec le comique, puis les masques populaires

Gerald Gillespie l'incite surtout à dégager des ressemblances entre les textes choisis de Huysmans, de Mann, de Joyce ou de Proust. Ainsi évoque-t-il deux modulations de l'expérience de l'instant : « *I have stressed two phenomena often associated with the complex constellation of epiphany : the relativizing of the role of the internal experiencer and/or the expansion of an educational protagonist into an encyclopedic vehicle for important insights which the author seeks to configure.* » *Ibid.*, p. 262. C'est donc dire que la réflexion de Gillespie est d'abord sous-tendue par l'identification de structures semblables dans les textes. Certes, l'article de Gillespie date déjà; mais il reste que l'auteur semble reconduire, au moins en partie, une démarche qui tend vers un regard universalisant sur la configuration du temps romanesque, alors que l'introduction de son texte semblait affirmer un vœu de désavouer un tel type de regard. Par ailleurs, dans son ouvrage de 2003 *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, Gillespie reprend en bonne partie cet article. Voir le chapitre suivant : « Epiphany : Applicability of a Modernist Term », dans *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 2003, p. 50-67.

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 471.

⁴² *Ibid.*, p. 467.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 468.

(Markus, Pulcinella, Arlequin), que l'homme peut d'abord faire l'objet d'une investigation qui le place dans une variété de situations possibles, qui l'envisage dans une familiarité, et souligne le décalage entre son aspect extérieur et ses caractéristiques les plus intimes; aux masques populaires est aussi associée une capacité de choisir leur sort⁴⁵. Avec l'avènement du roman, Bakhtine propose que la « non-coïncidence de l'homme avec lui-même⁴⁶ », ou avec son destin, devient l'un des plus importants sujets :

L'homme est supérieur à son destin ou inférieur à son humanité. Il ne peut devenir tout entier et totalement fonctionnaire, hobereau, marchand, fiancé, rival, père, etc. Si un personnage de roman le peut (un personnage « de genre », de la vie quotidienne, la plupart des héros de roman secondaires), autrement dit, s'il se case entièrement dans sa situation et son destin, son excédent d'humanité peut se réaliser dans le personnage du héros; mais cet excédent sera toujours réalisé selon la forme constante et l'orientation de l'auteur, selon sa vision et sa représentation de l'homme⁴⁷.

C'est pourquoi le personnage romanesque est ancré dans un « présent inachevé⁴⁸ », et tout particulièrement tendu vers l'avenir; les possibilités de représentation de l'homme sont dès lors multiples, mais cette aptitude à l'initiative désormais avérée du héros romanesque doit précisément être comprise à partir d'une conception du temps comme « actualité inachevée⁴⁹ ».

Je m'intéresse d'abord aux grandes théories du roman parce que c'est le genre des deux œuvres de Rivard qui constituent mon corpus principal dans ce chapitre et qui représentent des épiphanies romanesques. Lukács, dans *La théorie du roman*⁵⁰, affirme pour sa part que c'est avec le genre romanesque que la notion de temps devient vraiment effective, au sens où l'on est en mesure d'associer à celle-ci une fonction propre, tout à fait singulière. Dans le roman, le temps aurait une influence sur les êtres

⁴⁵ *Ibid.*, p. 469.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 470.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 472.

⁵⁰ Georg Lukács, *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye et suivi de « Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács » par Lucien Goldmann, Paris, Denoël, 1968 [1920].

représentés, la situation de ceux-ci ou leur métamorphose, alors qu'on ne saurait lui attribuer une telle action déterminante dans le drame ou l'épopée :

Que le drame ignore la notion de temps, que tout drame soit soumis à la règle bien comprise des trois unités, l'unité de temps signifiant un arrachement au flux temporel, c'est ce que j'ai montré ailleurs. Sans doute l'épopée semble connaître la durée; qu'on songe aux dix années de l'*Illiade* et aux dix années de l'*Odyssée*, mais pas plus que dans le drame, ce temps n'a de véritable réalité, d'effective durée; il ne touche ni les hommes ni les destins; il ne possède aucune mobilité propre et sa seule fonction est d'exprimer de façon frappante la grandeur d'une entreprise ou d'une tension. Pour que l'auditeur sache lui-même par expérience vécue ce que signifie la guerre de Troie, ce que signifient les navigations d'Ulysse, les années sont nécessaires, exactement au même titre que le grand nombre des guerriers et la surface du globe qui doit être parcourue. Mais les héros ne vivent point le temps à l'intérieur du poème. Le temps n'a aucune prise sur leur transformation ou leurs constances intérieures; ils ont reçu leur âge avec leur caractère et Nestor est vieux comme Hélène est belle et Agamemnon puissant. Vieillesse et mort, ce douloureux savoir qui s'impose à toute vie, les personnages de l'épopée le possèdent, sans doute, mais seulement à titre de savoir; leur expérience vécue et le mode de cette expérience présentent la bienheureuse intemporalité qui caractérise l'univers des dieux⁵¹.

L'on peut opposer à une telle « intemporalité » épique la capacité du roman d'embrasser des régimes de temporalité en apparence incompatibles, mais qui chaque fois marquent le devenir du personnage : la cohabitation de la durée linéaire et calme et de l'épiphanie qui propose une cristallisation dans l'instant, par exemple, est susceptible de rendre compte d'étapes de nature différente dans l'évolution d'un personnage, dans les formes du roman de formation ou du roman de l'artiste. À chaque époque, les romanciers gèrent de manière différente l'alternance entre de brefs moments d'illumination et des espaces de temps pleinement progressifs; dans un texte consacré à l'épiphanie dans les romans de Flaubert, de Joyce et de Tabbuchi, Dominique Rabaté rappelle « qu'un pan majeur du roman du XX^e siècle opère autour de ce qu'il faudrait mieux désigner comme cristallisations et irradiations successives⁵² », éludant souvent une réinsertion dans la linéarité, privilégiant la fragmentation, les ellipses et les analepses.

⁵¹ *Ibid.*, p. 119-120.

⁵² Dominique Rabaté, « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabbuchi », dans *L'instant romanesque*, sous la dir. de Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, cahiers « Modernités », 1998, p. 66-67.

Le roman n'est bien sûr pas tenu de tendre vers une trame clairement définie ou progressive; mais il est souvent considéré, selon les théoriciens du genre, comme « la seule forme qui, parmi ses principes constituants, fasse place au temps réel, à la *durée* bergsonienne⁵³ ». Par l'allusion au concept spécifique de Bergson, Lukács établit ici un lien entre la configuration du temps dans le roman et le dévoilement d'une intériorité réflexive des personnages, la durée étant définie dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* comme « la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs⁵⁴ ». La durée évoquée par Bergson a certes à voir avec la capacité du moi de se remémorer ses états antérieurs : « [...] il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie⁵⁵. » On est ici du côté d'une temporalité qui renonce à un effet-palimpseste, ou qui n'est pas tendue vers une fin : cependant, elle n'est pas non plus simple accumulation de sentiments ou d'idées; dans le roman, on trouverait des séquences dans lesquelles passé et présent cohabitent de manière très intime, étant véritablement combinés.

Si le temps fait figure d'agent primordial du roman, voire de ressort central de celui-ci, le repérage de ses articulations dans la forme même du texte dévoile la faculté du personnage – et, partant, de l'être humain – d'avoir prise sur sa propre réalité, d'apprécier et de porter un jugement sur cette dernière, ou de prendre des initiatives. On sait bien sûr que la volonté d'entreprendre quelque chose, l'esprit d'aventure,

⁵³ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁴ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1970 [1888], 182 p., [Document électronique], récupéré de *Les classiques des sciences sociales*, <http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/essai_conscience_immediate/essai_conscience.pdf>, p. 48.

⁵⁵ *Ibid.*

constituent des caractéristiques souvent attendues du personnage de roman. Northrop Frye le rappelle à juste titre :

Dans le romanesque, l'aventure constitue l'élément essentiel du sujet, ce qui signifie que la forme s'appuie naturellement sur une séquence d'événements, que nous pouvons suivre plus aisément dans les romans que dans les œuvres théâtrales. Dans sa forme la plus naïve, nous voyons un personnage central aller d'une aventure à une autre [...]. Nous retrouvons cette forme dans les bandes dessinées, où le personnage central affiche pendant des années la même invulnérabilité insolente. Toutefois, aucun personnage ne peut rivaliser sur ce plan avec la longévité *ne varietur* du journal quotidien; et dès qu'un roman se cristallise dans une forme littéraire, il a tendance à se limiter à une série d'aventures mineures qui conduisent à un épisode d'une importance significative, généralement annoncé au départ et dont la solution va mettre un terme au récit⁵⁶.

Cet épisode décisif, majeur, Northrop Frye le nomme « quête⁵⁷ ». Certes, les romans comportent une quantité très variable d'événements; il est des romans intimistes ou méditatifs qui sont tout à fait éloignés du « roman-événements », voire ne comportent pas de quête au sens plein du terme. À certains égards, de tels textes reposent sur une conception polémique du genre romanesque, non plus mû par le combat, le mouvement, l'avancée, mais plutôt par l'apaisement. La critique évoque parfois dans ces termes les romans d'Yvon Rivard; or, les analyses menées dans les pages qui suivent permettront de relativiser ce jugement et de montrer que les « pauses » poétiques fortes que comportent ces romans, dont on verra qu'elles peuvent être interprétées tel le résultat direct d'une appropriation de l'œuvre de Handke, ne contribuent pas à retirer aux textes de Rivard tout aspect romanesque, tout élan vers l'aventure.

L'épiphanie, l'instant

Sans être absolument placée par la critique sous la marque de l'épiphanie – comme on évoque parfois les romans des grands auteurs modernes en fonction d'une accumulation notable ou d'une « texture » d'épiphanies –, l'œuvre de Handke

⁵⁶ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969 [1957], p. 228.

⁵⁷ *Ibid.*

comporte nombre de révélations, d'illuminations que l'on peut qualifier d'expériences épiphaniques⁵⁸. Mireille Tabah, dans un article publié en 1993, suggérait que de telles expériences constituent des moments importants au sein de l'œuvre de Handke depuis la parution de *Lent retour*⁵⁹. L'une des épiphanies handkéennes célèbres se trouve dans *L'heure de la sensation vraie* :

Puis il lui arriva quelque chose – et pendant qu'il le remarquait, il souhaita ne plus jamais l'oublier. – À ses pieds, dans le sable il aperçut trois objets : une feuille de marronnier, un morceau de miroir de poche et une barrette d'enfant. Tout ce temps-là déjà, ils s'étaient trouvés là, devant ses yeux et pourtant tout à coup ces objets-là se resserrèrent en objets merveilleux. – « Qui dit que le monde est déjà découvert? » – Il n'était découvert que pour ce qui concernait les cachotteries par lesquelles les uns défendaient leurs certitudes contre les autres. [...] Pourtant ces objets-là, par terre, ne lui faisaient pas peur. Ils le rendirent si confiant qu'il n'arrivait plus à rester assis tranquille. Il agita ses pieds sur le sol et se mit à rire... En eux je n'ai pas découvert de secret personnel pour moi seul, pensa-t-il, mais l'IDÉE d'un secret, idée qui est là pour tout le monde⁶⁰!

On a droit, ici, à une épiphanie qui se rapproche à certains égards d'une esthétique moderne, dans la mesure où elle prend la forme d'une révélation émergeant de l'objet le plus banal qui soit, du détritiss abandonné. L'illumination naissant du « lieu commun », de l'objet délaissé, voire de l'attitude vulgaire : voilà qui est bien conforme, par exemple, à la définition proposée dans *Stephen le Héros* de Joyce⁶¹. L'épiphanie s'accompagne, dans cet extrait de *L'heure de la sensation vraie*, d'un sentiment de

⁵⁸ C'est Manfred Durzak qui, le premier, a retenu le terme d'épiphanie pour qualifier certains épisodes ciblés de l'œuvre de Handke, c'est-à-dire ces moments aigus de « perception », d'attention du héros handkéen à soi et au monde qui lui est immédiatement donné : Manfred Durzak, *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*, Stuttgart, Narziß auf Abwegen, 1982.

⁵⁹ Mireille Tabah, « Structure et fonction de l'"épiphanie" dans l'œuvre de Peter Handke à partir de *La courte lettre pour un long adieu* et *L'heure de la sensation vraie* », *Études germaniques*, vol. XLVII, n°2 (avril-juin 1993), p. 147.

⁶⁰ Peter Handke, *L'heure de la sensation vraie*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1977 [1975], p. 88. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Die Stunde der wahren Empfindung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1979 [1975].

⁶¹ James Joyce, *Stephen le Héros. Fragment de la première partie de Dedalus*, traduit de l'anglais par Ludmila Savitsky, introduction de Théodore Spencer, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1948 [1944]. Je me contenterai de relever le bref extrait suivant, et non l'entièreté de la démonstration menée par Stephen, qui se réclame, on le sait, de Thomas d'Aquin : « Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phase mémorable de la mentalité même. Il pensait qu'il incombe à l'homme de lettres de noter ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentent les instants les plus délicats et les plus fugitifs. » *Ibid.*, p. 246.

maîtrise sur l'existence; voilà qui respecte, encore une fois, certaines caractéristiques attendues de l'épiphanie.

Cependant, l'œuvre de Handke, dans ses usages de l'épiphanie, est généralement considérée comme antimoderne ou prémoderne, ou alors comme le fruit du vœu même de l'auteur de se positionner face à l'univers moderne – ou encore face à l'Histoire, on le verra. Mireille Tabah, qui dans son étude place au tout premier plan *La courte lettre pour un long adieu* et *L'heure de la sensation vraie*, rappelle que ces deux textes de Handke offrent les premières manifestations du procédé de l'épiphanie⁶². Elle écrit ainsi :

Dans *La courte lettre pour un long adieu* comme dans *L'heure de la sensation vraie* et, sous une forme de plus en plus dépouillée et de moins en moins mimétique, dans tous les récits ultérieurs de l'auteur, l'épiphanie est motivée par une aspiration : celle du passage d'un rapport à soi et au monde perturbé par la peur et l'angoisse à une relation d'harmonie, de sérénité et de bonheur. Celle-ci implique pour l'individu tant le dépassement d'une subjectivité ressentie comme étouffante que le rejet des systèmes technoscientifiques et idéologiques auquel l'homme moderne est aliéné, afin d'atteindre un état de totale ouverture à son propre moi, à autrui et au monde, proche de la pureté de perception de l'enfance – le monde étant envisagé lui-même sur le mode du désir comme un tout unissant harmonieusement l'individu, la nature et la communauté des hommes⁶³.

Le sentiment d'angoisse qui caractérise les personnages de Handke n'est bien sûr pas uniquement lié au monde moderne; Tabah suggère qu'il conserve parfois des racines plus « psychologique[s] et subjective[s]⁶⁴ », en étant par exemple associé aux liens familiaux. Cela dit, lorsque ce sentiment est bel et bien rattaché à la condition de l'homme moderne, la raison à la source de l'angoisse et de la frayeur du protagoniste qui sera par la suite plongé dans l'expérience épiphanique se présenterait comme plus « objective⁶⁵ » : Handke souhaiterait ainsi dresser le portrait d'individus contemporains victimes du monde « médiatisé, "idéologisé", systématisé et

⁶² Mireille Tabah, *loc. cit.*, p. 147.

⁶³ *Ibid.*, p. 155-156.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 152.

technocratisé⁶⁶ », lequel a « perturbé la relation même de l'homme au réel⁶⁷ ». L'œuvre de Handke a également pour particularité de manifester un vœu de dépasser l'instantanéité de l'expérience épiphanique pour inscrire cette dernière dans une véritable durée, laquelle n'est pas dépourvue d'un aspect mythique⁶⁸. Très tôt dans sa production romanesque, soit dès 1972 avec la parution de *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Handke a rendu compte d'un tel souhait – je cite ici la traduction de Georges-Arthur Goldschmidt :

En secouant mes dés il m'arriva quelque chose d'étrange : j'avais besoin d'un certain chiffre, et lorsque je retournai le gobelet, tous les dés restèrent aussitôt immobiles, à l'exception d'un seul; mais pendant qu'il roulait encore entre les verres, je vis, l'espace d'un éclair, sur l'une de ses faces, le chiffre dont j'avais besoin. Et le dé s'immobilisa enfin avec le mauvais chiffre sur le dessus. Cela n'avait duré que le temps de voir le bon chiffre et pourtant il avait eu une telle force qu'il me sembla l'avoir vraiment vu sortir, pas maintenant mais en UN AUTRE TEMPS.

Cet autre temps, pourtant, ne voulait pas dire l'avenir ni le passé, il était par lui-même un AUTRE temps que celui où je vivais d'habitude et que ma pensée pouvait remonter ou devancer. Sensation pénétrante d'un AUTRE temps, où il devait y avoir aussi d'autres lieux où tout ne pouvait avoir qu'une signification autre que les choses n'en avaient aujourd'hui dans ma conscience, où les sentiments aussi étaient autre chose que maintenant et où l'on était soi-même dans l'état de la terre inanimée encore, lorsqu'une goutte d'eau tomba pour la première fois après des millénaires de pluie, sans s'évaporer aussitôt⁶⁹.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ En effet, la construction temporelle typique ou exemplaire associée à l'épiphanie n'est pas celle de la durée, mais de la précarité ou de la rapidité, ce qui n'est pas sans lien avec l'étonnement du personnage qui vit le « transport » épiphanique. Dominique Rabaté, dans l'introduction de l'ouvrage collectif *L'instant romanesque*, écrit : « S'inscrivant d'abord en contrepoint de la durée, il [l'instant romanesque] semble envahir l'espace littéraire, multiplier les discontinuités, les béances, les moments d'extase, fussent-ils ironiques. L'instant ne saurait, par définition, se maintenir seul : il bascule soit dans le continuum temporel qui le reprend, soit dans d'hypothétiques révélations de l'éternité. » Dominique Rabaté, « Présentation », *L'instant romanesque*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁹ Peter Handke, *La courte lettre pour un long adieu*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976 [1972], p. 26-27. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte, à l'aide du sigle *CL* immédiatement suivi du numéro de la page. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974 [1972].

Le premier paragraphe comporte une épiphanie fréquemment relevée par la critique⁷⁰; ce qui étonne, c'est surtout la reconnaissance par le narrateur que l'illumination spirituelle est à même d'introduire un autre régime temporel, qui touche à l'utopie et n'a rien à voir avec les contraintes d'une dynamique régulière du temps, connue par le personnage ou admise comme valable au sein d'un monde donné. Cet autre temps, résolument mythique, ramènera l'homme à son état premier; mais le deuxième extrait laisse deviner que l'épiphanie, loin de simplement déboucher sur un retour aux origines, favorise une saisie profonde par le personnage du caractère aléatoire de ses réflexions d'aujourd'hui, de l'aspect fragile des fondements de sa propre contemporanéité.

On devine que Tabah interprète de telles structures utopiques comme une réponse handkéenne au chaos moderne, source de malheur chez les hommes y étant confrontés. Wolfram Frietsch, dans son ouvrage déjà mentionné consacré à une vaste interprétation symbolique des textes de Handke à partir de réflexions sur leurs usages de l'épiphanie, cite pour sa part les quelques lignes qui suivent l'extrait de la *Courte lettre* décrivant le roulement de dé. C'est que le narrateur affirme ensuite : « Ma vie jusqu'à ce jour, non, il ne fallait pas que ce soit déjà tout! » (*CL*, 27) Ainsi Frietsch avance-t-il que les réflexions développées par le narrateur dans la foulée de l'expérience épiphanique, si elles impliquent une certaine plongée dans un « domaine archaïque », doivent plutôt être d'abord associées au « monde de l'expérience vécue personnel du protagoniste »⁷¹. Frietsch, dès le début de son ouvrage, se donne pour objectif d'illustrer que les épiphanies de Handke vont bien au-delà de la simple « utopie esthétique⁷² » à laquelle plusieurs chercheurs germanophones les ont associées. Cela dit, si pour Frietsch la présomption d'un autre temps témoigne chez

⁷⁰ D'ailleurs, la critique considère généralement que cette épiphanie évoquant « un autre temps » annonce ou préfigure les questionnements qui occuperont Handke à compter de la parution de *Lent retour* en 1979 et dans les années 1980 en général.

⁷¹ Wolfram Frietsch, *op. cit.*, p. 61 (Je traduis les deux citations entre guillemets, au même titre que les suivantes tirées du même ouvrage.)

⁷² *Ibid.*, p. 17.

Handke d'une volonté de « donner un aperçu d'un autre côté, plus personnel, du protagoniste⁷³ », je ne suis pas certaine que l'originalité profonde de l'épiphanie du roulement de dé réside dans le fait qu'elle favorise l'accès du lecteur à une certaine sphère privée du protagoniste. D'autres auteurs, ne serait-ce que Joyce par exemple dont j'étudierai plus loin un extrait du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, ont représenté de manière nettement plus développée le désir de changement personnel d'un protagoniste, ou intrinsèque à celui-ci, tel qu'il se dévoile dans l'expérience épiphanique.

Le regard posé sur l'épiphanie, dans la *Courte lettre*, est indissociable d'une « conscience quasi hystérique du temps » (*CL*, 23), d'un « sens exagéré du temps » (*CL*, 24) propres au narrateur. Voilà sans doute l'une des singularités des textes de Handke dans leur traitement de l'expérience épiphanique : car si l'on conçoit aisément que l'épiphanie propulse le personnage dans une autre marge, faisant en sorte que le temps s'accélère ou ralentisse, selon le cas, ce ne sont pas tous les auteurs qui décrivent la plongée dans un autre intervalle temporel en qualifiant de manière aussi précise la nature de celui-ci. Un tel souci est partagé par Yvon Rivard, on le verra⁷⁴.

Un autre passage de la *Courte lettre* revient sur la séquence du roulement du dé :

Cet AUTRE TEMPS dont j'avais fait l'expérience lors de ce bref tour du dé sur lui-même à Providence, le voilà qui s'étendait devant moi comme un autre monde où il me suffisait

⁷³ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁴ Je choisis délibérément de rapprocher l'expérience de l'instant telle qu'on la trouve chez Rivard de deux épiphanies particulières présentes au sein de l'œuvre de Handke; dans ces deux dernières, le rapport au temps ouvert par l'expérience épiphanique est véritablement problématisé, construit, présenté; ce n'est pas le cas dans toutes les épiphanies handkéennes. Frietsch, qui étudie de nombreuses épiphanies dont l'œuvre de Handke est porteuse, évoque lui aussi une « intrication étroite de l'épiphanie et du phénomène du temps », qu'il associe même à une « caractéristique centrale » de l'épiphanie handkéenne (*op. cit.*, p. 15). Le critique germanophone estime cependant que chacune des épiphanies de Handke conserve un sens qui lui est propre (*ibid.*, p. 151). Si ce jugement ne me semble pas tout à fait exact ou justifié – on verra par exemple que les deux épiphanies étudiées dans les pages qui suivent comportent des ressemblances notables –, je crois aussi qu'il faut se garder de placer de manière unilatérale l'œuvre de Rivard sous le signe de quelque chose comme « la pratique épiphanique handkéenne ». Je vois surtout dans l'œuvre de Rivard une appropriation de deux expériences épiphaniques présentes dans *La courte lettre pour un long adieu et Lent retour*.

d'entrer pour être enfin débarrassé de ma nature toujours en proie à ses accès de peur et à ses mesquineries. Et pourtant, encore une fois, j'eus peur de faire ce pas, lorsqu'il me vint à l'esprit à quel point je serais nécessairement inconsistant et vide, dénué de toute forme de vie propre [...] (CL, 95).

On constate que l'épiphanie repose sur un idéal d'harmonie, le personnage se trouvant dépouillé, par son avènement, de ses « accès de peur », de ses angoisses, de tout ce qui relève de l'étroitesse de caractère, de la médiocrité; en revanche, le narrateur n'a pas accès à une épiphanie pleinement profitable, comme on en trouve dans les textes suivants de Handke, puisqu'il vit toujours dans la crainte de voir s'altérer son identité et ses propres facultés autoréflexives dans cette découverte d'un nouveau temps. Alors que le héros de Handke aspire souvent, dans les récits et les romans suivants, à une expérience épiphanique favorisant un apaisement remarquable, conduisant à une véritable sérénité grâce à la fusion du personnage avec l'univers qui l'entoure, les révélations proposées dans la *Courte lettre* conservent parfois un aspect anxiogène.

Dans *Lent retour*⁷⁵, dont la publication en langue allemande en 1979 inaugure la tétralogie du même nom, la pensée de Handke sur le phénomène épiphanique s'affine. Si l'on remarque déjà bien, dans la *Courte lettre*, que l'auteur entend transposer l'habituelle « instantanéité » du phénomène dans une permanence – le narrateur de ce texte ne voit-il pas cet autre temps « s'étendre devant [lui] comme un autre monde »? –, la quête d'une durée naissant dans le prolongement de l'expérience épiphanique devient, dans cette autre œuvre de Handke, particulièrement évidente. La séquence ayant lieu dans un coffee-shop new-yorkais est à cet égard fort révélatrice – on le constatera. Le récit met en scène le géologue Sorger, installé en Alaska pour conduire ses recherches, contrée qu'il quittera après quelques mois pour revenir vers la ville universitaire de la Côte Ouest où il était d'abord établi; puis, un périple le mènera vers New York, où il restera brièvement avant de s'envoler vers son pays d'origine, l'Autriche, d'où le titre du roman. Le travail de Sorger, son analyse et sa description

⁷⁵ Peter Handke, *Lent retour*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1982 [1979]. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle LR immédiatement suivi du numéro de la page. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Langsame Heimkehr. Erzählung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979.

passionnées des formes terrestres, ouvrent sur les notions d'espace et de temps; faire un avec le paysage, se fondre en lui par ses recherches, font en sorte que Sorger croie d'abord en une sorte de « présent universel » (*LR*, 47), un présent peut-être pacifié, mais fixe. Cela dit, Sorger ne restera pas dupe; il est conscient que son travail acharné, son examen sans répit des formes terrestres font planer sur lui « la grande menace de l'informel » (*LR*, 18); après son départ de l'Alaska, il expérimentera un autre rapport au temps, à New York surtout.

La séquence bien connue du coffee-shop apparaît, de ce point de vue, fondamentale :

Au même instant quelqu'un remplissait un chèque à haute voix derrière, à la caisse. Il dit la date (tous les bruits disparurent, seule la musique de la radio continuait tranquillement et la vapeur du percolateur semblait traverser la date) et dans le coffee-shop où la respiration de tous semblait s'être arrêtée, le temps devint constant et actif [...] et fit rayonner dans toute la pièce une onde de lumière chaude.

Le témoin oculaire n'avait pour cela que les mots « siècle » et « temps de paix ». Comme dans un film muet il voyait tomber les feuilles de calendrier. La « déesse temps » ne séparait pas de la date et du jour le coffee-shop qui tout soudain se mit à étinceler, cendriers de fer-blanc et sucriers (devenus ostensoirs) y compris, comme une vaste salle; elle le rattachait au contraire aux jours passés au point que cet espace, au lieu de rester étranger, devint de plus en plus familier et finit par contenir toutes les inventions, toutes les découvertes, les sons, les images et les formes qui au long des siècles aident ce qui est humain à devenir possible.

Tous ceux qui étaient là n'eurent plus qu'une seule et même respiration. La lumière se fit matière et le présent devint histoire; Sorger, de manière douloureusement convulsive d'abord (c'est qu'il n'existait pas de langage pour un tel moment) puis avec calme et objectivité prit des notes pour donner force de loi à ce qu'il avait vu, avant que cela ne se disperse : « Ce dont je fais ici l'expérience ne doit pas se perdre. C'est un instant qui fonde la loi : il m'absout de ma faute, cette faute dont j'étais le seul responsable et que j'éprouvais encore après coup comme telle; il m'oblige, moi l'isolé qui ne participe toujours aux choses que par hasard, à m'en mêler aussi constamment que possible. C'est en même temps mon instant historique : j'apprends (oui, je peux encore apprendre) que l'histoire n'est pas uniquement une succession de maux devant laquelle on en est réduit à des imprécations impuissantes, mais qu'elle est aussi – et depuis toujours, une *forme* inaugurale de paix que chacun, même moi, peut prolonger (*LR*, 147-148).

Le présent dont il est question ici n'est aucunement fixe ni invariable : au contraire, il ouvre sur une autre forme de temporalité qui semble apte à *tout* contenir. Plus encore que dans la *Courte lettre*, l'épiphanie inaugure un temps qui voit passé, présent et avenir se mélanger. Le besoin qu'éprouve Sorger d'empêcher, par l'écriture, que l'instant ne se disperse, montre bien le vœu de préserver l'épiphanie, laquelle apparaît comme pleinement « fondatrice »; c'est que l'épiphanie, dans *Lent retour*, met en échec

le caractère prépondérant de l'Histoire. Le sentiment de faute de Sorger est lié à l'histoire autrichienne ou allemande; la lecture du roman laisse supposer une certaine implication de la famille de celui-ci dans les dérives guerrières du XX^e siècle. Ralf Zschachlitz oppose la conception de l'Histoire qui émane de la scène du coffee-shop à celle que Benjamin a développée à partir de l'ange de Klee :

Dans son épiphanie qui s'oppose à l'*Angelus Novus* de Benjamin, le couple Handke/Sorger veut reconquérir l'histoire, il veut que s'ouvre à nouveau devant lui le champ de l'histoire, sans être obligé de regarder en arrière pour considérer, figé, pétrifié et impuissant, l'histoire catastrophique de ce siècle que Benjamin a anticipée avec tant de clairvoyance dans son *Angelus Novus*. Sorger veut que son épiphanie débouche sur un concept positif de l'histoire, dans lequel on ne se contenterait pas d'amonceler « ruines sur ruines », il veut se séparer du côté obscur de l'histoire, surtout de l'histoire allemande, par laquelle il se sent concerné⁷⁶.

La nouvelle conception du passé sur laquelle ouvre l'épiphanie dépouille celui-ci de ce qui aux yeux du narrateur est condamnable, selon Zschachlitz. Il y a indéniablement derrière cette épiphanie handkéenne un vœu d'échapper à une histoire trop douloureuse, pour se retirer dans une temporalité qui relève plutôt du mythe, de l'imaginaire, ne connaissant plus de vraie détermination chronologique; cette nouvelle temporalité fait en ce sens figure de puissant abri, de retraite. Selon Zschachlitz, la présomption d'un aspect mythique de la nouvelle temporalité introduite par l'épiphanie est aussi appuyée par le fait que, tout juste avant l'expérience du coffee-shop, Sorger ressuscite ses morts – ses ancêtres et son père coupables –, pourtant reniés au chapitre

⁷⁶ Ralf Zschachlitz, *op. cit.*, p. 208. La célèbre thèse de Walter Benjamin évoque une vision de l'Histoire qui a quelque chose d'eschatologique, une course vers le désastre, la ruine, l'apocalypse et, surtout, la contrainte de regarder derrière soi, dans une fixation sur le passé : il faut savoir que cette fameuse thèse, figurant au cœur même de ses écrits *Sur le concept d'histoire*, a été rédigée alors que le philosophe allemand venait tout juste d'obtenir sa sortie du camp d'internement de Nevers en mars 1940. Je me permets de citer le passage qui évoque l'allégorie de l'ange de l'Histoire : « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule "*Angelus Novus*". Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (thèse IX), traduction de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1940], p. 434.

précédent pour leurs crimes. Ainsi se réjouit-il de les voir déambuler dans une foule qui comprend vivants et défunts, « pris par la joie de saisir de façon toute nouvelle ce temps qu'il n'avait jamais pu se figurer qu'hostile » (LR, 145).

Dans la séquence du coffee-shop, alors que se termine cette épiphanie transposée dans la durée, s'impose une notion qui deviendra fort importante dans toute l'œuvre handkéenne, celle de « paix »; ainsi peut-on voir que la pratique épiphaniqne est sous-tendue, chez l'auteur, par un idéal d'harmonie et par un refus de la violence et de l'effroi, deux sentiments auxquels d'autres écrivains ont pourtant volontiers associé l'épiphanie. Handke ne refuse pas bêtement ou simplement une découverte épiphaniqne reposant sur une esthétique du choc, puisqu'il se questionne, dans *Lent retour*, sur le déploiement de l'épiphanie dans une forme – on a déjà eu l'occasion de le constater. D'autres passages en témoignent, tel le suivant : « N'eût-on pas dit que ce bref "tournoiement des espaces" l'enthousiasmait à chaque fois, heureux hasard de la connaissance et n'exigeait-il pas alors de durer au sein d'une *forme*? » (LR, 165). J'estime donc que la conception de l'épiphanie vers laquelle débouche peu à peu l'œuvre de Handke est tout à fait éloignée de l'immobilisation dans un temps court : si ce dispositif n'est pas source de frayeur, d'effarement ni d'extase, mais plutôt de joie et de tranquillité, le souci de Handke est de trouver un moyen esthétique de le contenir, quitte à ce qu'il se prolonge en changeant d'aspect. Le surgissement de l'épiphanie s'accompagne ainsi d'un questionnement d'ordre formel ou langagier, marqué par la sincérité.

Si l'on tente de comparer les épisodes de révélation étudiés jusqu'à présent avec les épiphanies les plus convaincantes du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, pour prendre un exemple canonique, l'on remarquera que Stephen est soumis à un rapport au temps qui se situe aux antipodes de celui dans lequel sont entraînés les personnages de Handke. L'épiphanie qui advient lors de l'observation de la jeune femme semblable à un oiseau de mer, l'une des plus connues du *Portrait*, n'est pas uniquement associée à la découverte du désir, mais aussi à la reconnaissance de la vocation artistique :

Elle était là, seule et tranquille, regardant vers le large; puis lorsqu'elle eut senti la présence de Stephen et son regard d'adoration, ses yeux se tournèrent vers lui, subissant ce regard avec calme, sans honte ni impudeur. Longtemps, longtemps elle le subit ainsi, puis, calme, détourna ses yeux de ceux de Stephen et les abaissa vers le ruisseau, remuant l'eau de-ci, de-là, doucement, du bout de son pied. Le premier clapotis léger de l'eau remuée rompit le silence, doux et timide, et murmurant, timide comme les clochettes du sommeil; de-ci, de-là, de-ci, de-là : et une rougeur timide palpait sur sa joue.

« Dieu du ciel! » cria l'âme de Stephen dans une explosion de joie profane.

Il se détourna d'elle brusquement et s'en fut à travers la grève. Ses joues brûlaient; son corps était un brasier, un tremblement agitait ses membres. Il s'en fut à grands pas, toujours plus loin, par-delà les sables, chantant un hymne sauvage à la mer, criant pour saluer l'avènement de la vie [...].

L'image de la jeune fille était entrée dans son âme à jamais, et nulle parole n'avait rompu le silence sacré de son extase. Ses yeux à elle l'avaient appelé et son âme avait bondi à l'appel. Vivre, s'égarer, tomber, triompher, recréer la vie avec la vie! Un ange sauvage lui était apparu, l'ange de jeunesse et de beauté mortelles, ambassadeur des cours splendides de la vie, ouvrant devant lui, en un instant d'extase, les barrières de toutes les voies d'égarement et de gloire. En avant! En avant! En avant⁷⁷!

On considère souvent que l'expression qui clôt l'extrait, trois fois répétée, se révèle la plus importante de ces quelques lignes, dans la mesure où elle dévoilerait une « expérience vertigineuse de la modernité⁷⁸ ». Mais le régime temporel qui se détache ici de l'épiphanie n'est pas celui de la durée; du moins, il paraît difficile de le supposer, tant l'extrait est placé sous le signe de la rupture. L'expression avec laquelle se termine l'extrait, ainsi que le ton euphorique qui caractérise ce dernier, ne laissent pas planer la possibilité d'une immobilisation du sujet dans l'expérience épiphanique; mais ils ne frayent pas non plus la voie à une structure qui serait de l'ordre d'un temps utopique, contenant toute l'éternité. Au contraire, Stephen est ramené vers un temps linéaire, lequel semble toutefois exiger une plus grande célérité.

Avec *Lent retour*, s'amorce une démarche qui prendra toute son ampleur dans le *Poème à la durée*, voire dans les trois *Essais* de Handke, à savoir la transposition des

⁷⁷ James Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky (1943), révision de Jacques Aubert, précédé de *Portrait de l'artiste*, traduit de l'anglais par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992 [1916], p. 256-257.

⁷⁸ C'est notamment le point de vue de Tobias Boes : « The key phrase in this passage clearly is the twice-repeated [dans la version originale] "on and on and on and on", an expression of the vertiginous experience of modernity. » Tobias Boes, « A Portrait of the Artist as a Young Man and the "individuating rhythm" of modernity », *ELH*, vol. LXXV, n°4 (hiver 2008), p. 780.

pouvoirs normalement éphémères de l'épiphanie en un sentiment durable, susceptible d'être partagé par plusieurs ou de faire naître un véritable échange compassionnel entre les individus. Bien sûr, Virginia Woolf, autre grande référence d'Yvon Rivard, s'est aussi beaucoup intéressée à la disposition du temps dans le roman; sans doute convient-il de rappeler que Rivard aborde souvent le concept de l'« instant », que je rapprocherai de l'épiphanie handkéenne, à partir de l'œuvre de Woolf – dans *Le siècle de Jeanne*, notamment. Les essais de Rivard, dès lors qu'ils se penchent sur la question du temps romanesque, accordent une importante place à Woolf; cependant, l'esthétique de Rivard me semble plus proche de l'œuvre de Handke que de celle de la romancière britannique, précisément parce que l'écrivain québécois explore dans ses romans une véritable durée qui naît de l'instant même, mais d'un instant qui n'a pas fortement à voir avec le pathos – certains critiques tels que Naomi Toth ont récemment reconnu l'importance du pathos dans plusieurs épiphanies woolfiennes, lesquelles auraient souvent un caractère dérangeant, déstabilisant pour les personnages qui les éprouvent⁷⁹.

Dans *La perte de l'image*, un roman paru en 2002 en langue allemande, soit plus de vingt ans après le premier volet de la tétralogie, une jeune femme dirigeant un empire financier chemine d'une grande ville innommée d'Europe du nord jusqu'à la Manche en Espagne, où elle doit rejoindre l'auteur auquel elle a demandé d'écrire sa biographie; elle traverse même à pied la Sierra de Gredos. Ce périple est indissociable d'une volonté de revenir au réel, aux images authentiques et dépouillées, dans un

⁷⁹ C'est que l'on pourrait être tenté d'étudier l'« instant » rivardien en fonction d'une appropriation des « moments of being » de Woolf, tant l'affiliation est revendiquée dans *Le siècle de Jeanne*. À y regarder de plus près, toutefois, une telle entreprise paraîtrait hasardeuse, pour diverses raisons, dont celle invoquée ci-dessus. Reposant sur une esthétique du choc, de nombreuses épiphanies woolfiennes placent ainsi le personnage en situation de faiblesse et de souffrance : « [...] meaning is present in a form that spaces conscious understanding, and emerges in an intense experience of perception charged with affect and tinged with danger. Therefore, though a "shock" creates access to "truth" or "reality", this reality cannot be directly assimilated; it overwhelms the subject who is thereby made vulnerable and is incapable of absorbing its significance. Far from constituting or substantifying consciousness, Woolf describes "moments of being" as experiences of rupture which destabilise consciousness and thereby escape it, withdrawing "moments of being" from the realm of reflexive comprehension. » Naomi Toth, « Disturbing Epiphany: Rereading Virginia Woolf's "Moments of Being" », *Études britanniques contemporaines*, n°46 (juin 2014), [s.p.], en ligne : <http://ebc.revues.org/1182> (page consultée le 7 mai 2015).

monde où les représentations médiatiques triomphent, où « simulacres et simulation » dominant. Dans le roman, le ressassement des souvenirs de l'enfance sous forme d'« images » fait advenir des expériences de révélation chez l'héroïne :

Une autre de ces images-éclairs se rapportait à l'adolescent qui habitait la petite conciergerie, à l'entrée de sa propriété. Comme toutes les images qui lui apparaissaient inopinément, celle-ci était elle aussi plutôt paisible; elle représentait un monde en paix; traitait de la paix; instaurait la paix – était la paix même. Et en même temps, l'image-étincelle qui faisait apparaître le jeune Vladimir, tout comme celle du ruisseau à l'instant, était sous-tendue ou traversée par un manque – un quelque chose qui ne faisait peut-être pas défaut à l'image elle-même, mais à l'objet de cette image, à la personne qu'elle représentait, et ce sentiment de manque, par contraste, paraissait d'autant plus profond.

Le garçon était assis à la table de la cuisine, dans sa propriété – elle l'avait aperçu ainsi un jour –, et il ne faisait pas figure d'intrus, au contraire – on eût dit qu'il était dans sa propre maison. Il lisait. La cuisine était propre, ensoleillée, et il y régnait une bonne chaleur. Il n'y avait rien sur la grande table de bois, hormis un plat de coings, jaunes comme seuls les coings peuvent l'être. Une image de paix? Un contentement tranquille. Et pourtant, au moment précis où cette image la traversa, elle éprouva un sentiment de compassion, non, de pitié à l'égard du pauvre garçon, là-bas, dans son port fluvial, leur port fluvial. Elle se sentait emportée vers lui (emportée? non, soulevée); ou alors il fallait qu'il fût là dans l'instant, près d'elle. Si cet adolescent était si éloigné (éloigné d'elle? éloigné de quoi? éloigné, séparé, isolé, un point, c'est tout), c'était elle qui en portait la responsabilité, elle qui avait omis de s'occuper de lui, qui s'était rendue coupable de cette faute (indéterminée)⁸⁰.

On voit bien que l'épiphanie reste parfois indissociable d'un altruisme, d'une mansuétude, d'un souci fraternel – j'aurai l'occasion de revenir sur un tel idéal lorsque je me pencherai sur *l'Essai sur la fatigue*, ainsi que sur l'appropriation de la notion de « fatigue » par Yvon Rivard. On note aussi que, même lorsqu'il n'est guère question de transcender l'Histoire ou de faire fi d'une mémoire trop chargée, s'impose, à travers l'apparition brusque d'images particulièrement authentiques, un vœu d'apaisement, de repos, en dépit du « manque », de la « pitié », de la « faute » évoqués dans ces extraits; c'est ainsi qu'on évoque souvent, pour qualifier le cheminement que suit Handke dès *Lent retour*, l'expression « épopée de la paix », bien sûr employée dans *Les ailes du désir*. Or, il est évident que cette épopée peut germer de l'instant ou de l'expérience

⁸⁰ Peter Handke, *La perte de l'image ou par la Sierra de Gredos*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2004 [2002], p. 175-176. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *PI* immédiatement suivi du numéro de la page. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2002.

épiphanique. Un autre extrait de *La perte de l'image*, issu d'une conversation entre l'héroïne et l'écrivain chargé de rédiger sa biographie, a sollicité Yvon Rivard – c'est ici la jeune femme qui s'exprime, adressant des requêtes pour son livre :

« Cet historien, et ceux qui se tiennent pour ses épigones ou ses disciples, toute la clique des "Amis de l'Histoire", avec leur longue durée : très bien ainsi. À vrai dire, notre histoire doit traiter d'une durée plus longue encore, ce qui n'exclut pas, bien au contraire, qu'on puisse raconter çà et là quelques épisodes brefs, très brefs, et même qu'on fasse une petite place à des passages presque – j'ai bien dit presque – oniriques, au cours desquels le temps fait un bond en avant ou en arrière, ou est subitement aboli, ou s'accumule, se densifie, s'épaissit jusqu'à devenir palpable, comme il arrive parfois dans les westerns; souviens-toi du *Faucon noir*, de cette séquence où la famille isolée dans la steppe attend en silence l'attaque des Indiens et la mort; ou bien songe au temps épais de *Rio Bravo*, à cette scène où, pendant toute la nuit, les trompettes de la mort retentissent aux oreilles des assiégés : à la fin du film, on a le sentiment qu'il ne s'est pas écoulé seulement une nuit, mais une année épique, une éternité épique; une éternité épaisse. » (PI, 220-221)

Dans un texte consacré à Handke, « Le temps plus grand », Yvon Rivard cite une partie du dernier extrait, dans ce qui constitue un plaidoyer pour un roman ponctué d'interruptions, de pauses qui favorisent la plongée dans l'instant. Je relève ici quelques lignes de son commentaire :

Le travail de l'artiste, c'est la conquête de ce temps, c'est d'arriver à se maintenir dans ce temps, en multipliant et en racontant les instants fugaces où l'on aperçoit sa propre éternité à travers tous les événements ou les sentiments qui nous enchaînent bêtement à la linéarité des causes et des effets⁸¹.

Pour Rivard, l'œuvre de Handke est exemplaire dans sa manière de poursuivre le temps, dérivant « de cette intuition qu'il n'y a ni avant ni après, qu'il n'y a que l'instant dans lequel le temps se nourrit de temps, aussi bien du passé que de l'avenir⁸² ». *La perte de l'image* a visiblement servi de matrice à Yvon Rivard pour composer le texte « Le temps plus grand », l'essayiste québécois ne se contentant pas de citer le roman de Handke, mais choisissant pour titre de son texte une expression dotée d'une importance particulière dans le roman de l'écrivain autrichien⁸³. Dans son texte, Rivard

⁸¹ Yvon Rivard, « Le temps plus grand », dans *Une idée simple*, op. cit., p. 112.

⁸² *Ibid.*, p. 111.

⁸³ Je cite à nouveau le texte de Handke : « Ce présent plus grand, ce temps plus grand : "Derrière ce chaos, ces bois détruits par la tempête, derrière ces troncs et ces ramures couchés pêle-mêle, enchevêtrés, raconta-t-elle à l'auteur, ce moment, cet instant présent apparaissait comme un parc? un jardin? – une réserve – un enclos. Ce qui, il y a un instant encore, n'était qu'une forêt ravagée par l'ouragan était à

n'associe pas la redécouverte de ce type de temps dans l'œuvre de Handke au roman, mais plutôt au « récit⁸⁴ ». En ce sens, il pourrait témoigner d'une lecture approfondie d'un autre pan de l'œuvre handkéenne; il est bien vrai qu'un texte tel que *Mon année dans la baie de Personne* (*Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*)⁸⁵, que Rivard a lu lors de sa parution en traduction française, a exprimé un souhait d'épouser le récit, en dépit de la détermination générique qui lui a été attribuée. La métamorphose que connaît le narrateur de *Mon année dans la baie de Personne* fait de celui-ci quelqu'un qui aspire à devenir « essentiellement un chroniqueur⁸⁶ », à sortir en quelque sorte de son moi par l'acuité de son potentiel d'observateur, demeurant à la recherche d'une nouvelle esthétique, d'un autre genre :

Et puis à nouveau je vois devant moi et en moi quelque chose de grand qui cherche une tout autre forme que la narration. Mais laquelle?

La nuit dernière encore, j'ai eu un rêve où je ne faisais rien d'autre que lire. Il s'agissait d'un passage de l'Évangile de Jean qui m'était inconnu, un pur récit où il n'y avait rien d'autre que « Et il quitta... et il mangea... et ils dirent... et lorsque le soir vint... et ils se rassemblèrent... et il s'assit... et lorsque le soleil se leva... et nous nous lavâmes... et il dit... » [...] ⁸⁷;

Il ne devait s'agir là de rien d'autre que de raconter des processus, paisibles, qui étaient déjà la totalité et seraient à la fin, peut-être, l'événement : l'écoulement d'une rivière à travers les saisons; le passage de gens; la chute de la pluie, sur l'herbe, sur la pierre, le bois, la peau, les cheveux; le vent dans un pin, dans un peuplier, contre une paroi rocheuse, entre les orteils, sous les aisselles; l'heure qui précède le crépuscule, au moment où les dernières hirondelles décrivent dans le ciel leurs cercles fendus par les premiers zigzags des chauves-souris; les traces des différents oiseaux au fond d'une flaque sur un chemin à travers champs; la simple tombée du soir, avec encore, à l'ouest, la boule du soleil, et celle de la lune juste en face, à l'orient⁸⁸.

présent un enclos, et l'on pensait littéralement : L'enclos du temps plus grand, et aussi : Quand ce temps-là régnera-t-il enfin? Quand donnera-t-il enfin le la?" » (*PI*, 67) Plus loin dans le roman, ce « temps plus grand » favorisé par l'avènement d'images sera associé à un « temps unique qui [...] n'est pas vraiment le présent »; la narratrice évoquera, dans un monologue muet destiné à son auteur absent, « un présent fondamentalement différent de [son] présent », mais aussi du présent connu de l'auteur. Il est fort ardu de qualifier ce temps, apprend-on également. (*PI*, 319-320).

⁸⁴ Yvon Rivard, « Le temps plus grand », *loc. cit.*, p. 112.

⁸⁵ Peter Handke, *Mon année dans la baie de Personne. Un conte des temps nouveaux*, traduit de l'allemand par Claude-Eusèbe Porcell, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1994]. (Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1994.)

⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 156-157.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 260-261.

Le récit dont parle Handke dans *Mon année dans la baie de Personne* renvoie à un narratif fortement aminci, parfois même négligeable ou minimal, dans ce qui devient surtout une célébration des capacités perceptives : l'on a droit à une trame centrée autour de quelques « images du monde », scènes ou instants qui ne se révèlent pas forcément tendus vers un but ou une quête; l'on se rapproche du rapport oculaire, comme si le roman était amené à prendre la forme du compte rendu. On sait bien sûr que Rivard a également lu cet autre roman de Handke; ses propres romans, par ailleurs, intègrent aussi des passages qui tentent de présenter de telles « répétitions » dépouillées de ce que propose le monde sensible, précisément parce que le narrateur établit une relation harmonieuse et de grande proximité avec celui-ci⁸⁹. Il y a une hypertrophie du visuel, chez Handke comme chez Rivard; l'idéal phénoménologique développé dans *Mon année dans la Baie de Personne*, et à certains égards dans les romans de Rivard, veut placer le monde extérieur au premier plan et non pas l'observateur en tant qu'être pensant, agissant. On devine bien, toutefois, que *Mon année dans la Baie de Personne* n'est pas le texte par excellence de l'événement épiphanique; c'est qu'il y a dans la démarche que propose cette œuvre un vœu explicite de rompre avec le légendaire, d'« exorciser » la fascination pour celui-ci et de « lui opposer le simple présent, le jour d'aujourd'hui, l'instant libéré de tout mythe⁹⁰ ». Or, il me semble que l'expérience même de l'instant est fortement compromise dans ce texte de Handke.

⁸⁹ Rappelons que plusieurs travaux sur le récit, ceux de Frances Fortier et d'Andrée Mercier par exemple, présentent la poétique du récit – contemporain, notamment – en allant exactement dans le sens de ce que ma lecture de Handke suggère : de nombreux récits « vont juxtaposer des réflexions subjectives, des émotions fugaces, des interprétations de rêves, des souvenirs évanescents », plutôt que de privilégier une trame narrative claire ou progressive menant vers une fin. Voir Frances Fortier, Andrée Mercier, Ginette Jean, Marie-Claude Pelletier et Maryse Poirier, «Trois récits, un stylème : les contours d'un genre », dans *Nouvelles tendances en théorie des genres*, sous la dir. de Richard Saint-Gelais, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1998, p. 260. L'idée d'une « juxtaposition » introduite par le récit est évoquée par Andrée Mercier dans un autre article, à propos du récit autobiographique *Un après-midi de septembre* de Gilles Archambault. Ainsi écrit-elle : « Cette juxtaposition ne compromet pas l'éventuelle unité du récit ou du recueil, mais en ponctue plutôt le parcours. Elle signale, par ailleurs, un principe de composition qui paraît suppléer au caractère parfois ténu de la logique événementielle ou temporelle et donner un sens à ce déroulement brisé [...] ». Andrée Mercier, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et Images*, vol. XXIII, n°3 (printemps 1998), p. 476.

⁹⁰ Peter Handke, *Mon année dans la Baie de Personne*, op. cit., p. 116.

Quant au héros rivardien, s'il souhaite parfois « contempler le monde sans en attendre aucune révélation⁹¹ », il maintient cependant l'expérience de l'instant capable de contenir divers temps. Il m'apparaît aussi que, bien que l'on trouve quelques « images-éclairés » ou des épiphanies dans *La perte de l'image*, le sentiment d'éternité ou de fusion des temporalités peut également advenir indépendamment de celles-ci dans ce roman, bien davantage que dans *La courte lettre pour un long adieu* ou dans *Lent retour*; c'est pourquoi je suis tentée, en ce qui concerne l'expérience épiphanique proprement dite, de rapprocher d'abord l'œuvre de Rivard de ces deux derniers textes de Handke, plutôt que des textes plus tardifs envisagés ici⁹².

Je l'ai dit : Yvon Rivard est l'un des rares romanciers québécois à avoir réfléchi autour d'un « art du roman » ou à avoir développé ce qu'on appelle parfois un art poétique : le texte « Une forme nue contre le ciel » constitue un bel exemple d'un tel questionnement, qui semble préfigurer les préoccupations de l'essai « Le temps plus grand ». C'est ainsi que Rivard s'attache, dans ce texte, à décrire un type hypothétique de roman, jugé particulièrement prometteur : il parle d'un « roman de l'avenir⁹³ » à partir des trois piliers que sont à ses yeux Woolf, Handke et Kundera. L'auteur du roman idéal aurait à la fois quelque chose du « chien romancier » – esprit entreprenant, jovialité, goût de l'aventure – et du « chat poète » – acuité de l'observation, force retirée et contemplative, etc. Cependant, la conception du roman que développe Rivard dans ce texte a bel et bien quelque chose de polémique, car l'essayiste suggère que les grands romans nous émeuvent d'abord par leur poésie; l'on retiendrait surtout, au sortir de ces

⁹¹ Yvon Rivard, *Le milieu du jour*, op. cit., p. 274. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *MDJ* immédiatement suivi du numéro de la page.

⁹² Je donne un exemple de description du « temps plus grand » qui montre bien que ce dernier peut faire l'économie de la révélation ou de l'épiphanie : « Si, c'était maintenant; ce vent dans les branches, c'était bel et bien le présent, mais auquel venait s'adjoindre d'autres temps; le présent tel qu'il était depuis que le monde est monde. Dans le fracas des trains qui filaient à présent sur les traverses, on entendait le tonnerre des canons il y a cent ans, et le vacarme de tous les diables que faisaient les fardiens dans la forêt, à l'endroit le plus escarpé du chemin, lorsque leurs roues glissaient un peu sur la pente, en dépit des deux chevaux supplémentaires attelés un peu plus tôt, au pied de la colline, au relais de poste. Et l'on ne distinguerait bientôt plus les cratères formés par les arbres déracinés des entonnoirs de bombe du siècle passé, juste à côté, dans la même forêt, ici. » (*PI*, 67)

⁹³ Yvon Rivard, « Une forme nue contre le ciel », dans *Personne n'est une île*, op. cit., p. 186.

grandes œuvres romanesques, les pauses et interruptions poétiques qu'elles contiennent et qui permettent précisément de capturer le temps. Si Yvon Rivard affirme s'être éloigné de la stricte poésie pour aller vers le roman à un certain stade de sa démarche d'écrivain, parce que « la poésie [l]e condamnait à une sorte de fixité⁹⁴ » en raison de l'abstraction et du grand symbolisme sur lesquels elle repose souvent, il se pose tout de même la question suivante : « Jusqu'où peut-on aller pour débarrasser le roman des conventions romanesques?⁹⁵ ». En appui à son développement, l'essayiste québécois fait notamment référence à la quête de l'épopée de la paix chez Handke pour caractériser l'exercice de l'écrivain autrichien qui consiste à délaissé, dans ses romans mêmes, le romanesque, les entreprises périlleuses ou extraordinaires, au profit du surinvestissement d'événements ou d'objets banals qui seraient bien de ceux qui favorisent l'émergence de « ces instants ou [de] ces scènes qui semblent à la fois interrompre le roman et le contenir tout entier⁹⁶ ».

Au fil de mes analyses des deux romans de Rivard, qui se pencheront d'abord sur l'instant rivardien dans la foulée de ma réflexion sur les épiphanies de Handke⁹⁷ et

⁹⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁹⁷ Notons que l'ouvrage *Apparitions, Inventaire de l'atelier* de Louise Warren, paru en 2012, s'intéresse également à la pratique de l'épiphanie chez Handke. Comme l'indique le sous-titre, l'auteure nous introduit dans son lieu de travail, les choses observées, divers objets notamment, jouant un rôle important dans l'élaboration d'une œuvre à venir. Or, la poète québécoise cite à plus d'une reprise Handke dans ce qui constitue un essai ou une réflexion plutôt libre autour de la création. Le passage suivant témoigne d'un attrait pour l'expérience épiphanique : « Les objets vus peuvent être si merveilleux. À chacun de trouver l'expérience qui permet de se réinventer. Relisant *Le Chinois de la douleur* de Handke, je retrouve une scène marquante dans un parc de Paris, où le narrateur, Keuschnig, comme dans un conte, se trouve face à trois objets, là, dans le sable : une feuille de marronnier, un morceau de miroir de poche et une barrette. Soudain, le narrateur sent qu'il existe. À cet instant, Keuschnig est *salvé*. » Louise Warren, *Apparitions. Inventaire de l'atelier*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2012, p. 25. On constate qu'il y a ici erreur : cette séquence ne se trouve pas dans *Le chinois de la douleur (Der Chinese des Schmerzes)*, mais bien dans *L'heure de la sensation vraie*. Cela dit, cet extrait expose bien que Rivard n'est pas le seul écrivain québécois qui intègre à sa pratique d'écriture une certaine conception de l'épiphanie en s'appuyant sur Handke, puisque Warren affirmait deux pages plus tôt : « Les objets nous offrent des moments de beauté, car les émotions se rencontrent sur le même seuil. Moments où le sentiment d'exister s'éprouve très fort. » Warren s'en tient toutefois à ces remarques, et l'on ne saurait avancer que son œuvre propose quelque chose comme un regard véritablement neuf sur le concept tiré chez Handke. *Ibid.*, p. 23.

qui en viendront ensuite aux notions de durée et de fatigue, je me référerai ça et là à la réflexion critique de Rivard pour tenter de qualifier sa lecture de l'œuvre handkéoenne. Si, par exemple, Rivard associe avec justesse la découverte d'une vraie durée pacifique à l'expérience du coffee-shop dans *Lent retour*⁹⁸, son traitement du rapport à l'Histoire paraît lacunaire dans les essais. Bien sûr, il s'agira également de mesurer l'écart potentiel entre son interprétation et son appropriation romanesque de l'œuvre autrichienne.

L'instant rivardien n'est pas sans rappeler l'épiphanie faisant naître la durée. Cela est visible dans l'extrait suivant notamment :

Existe-t-il des journées qui seraient, à l'instar de certains rêves, sans qu'on le sache au moment où on les vit, comme une image réduite de toute notre vie? Si tel est le cas, hier a sans doute été une de ces journées. [...] Il y avait un beau rayon de lumière qui traversait la salle à manger et allégeait au passage la grosse table en noyer [...] sur laquelle venaient d'éclorre une demi-douzaine de lys jaune tigré (fleurs préférées de Clara dont le nom est facile à retenir). Jus, café, lait, pain, beurre, confiture, ô merveille, il ne manquait rien pour le petit-déjeuner, le jour pouvait commencer tout de suite, il y avait même un moineau sur le rebord de la fenêtre [...]. L'idée qui rôdait autour de moi depuis mon arrivée s'est posée calmement sur la table : plus jamais je ne travaillerais, je ne ferais plus jamais rien qui m'éloigne de cette joie, de cette lumière. Cette idée était aussi visible, réelle, palpable que le moineau sur le rebord de la fenêtre, les lys dans le vase, mes mains de chaque côté de l'assiette, moi-même dans cette pièce. Pourquoi voudrais-je ou devrais-je sortir de ce tableau ou en briser l'harmonie? Je connaissais la réponse à cette question qui se voulait aussi ronde et irréfutable qu'une belle pomme rouge ou un ciel parfaitement bleu : « Parce que le temps, idiot, va t'en chasser. » Eh bien non, ça ne se passerait pas comme ça, j'avais maintenant la certitude d'avoir découvert ce que l'humanité cherchait depuis toujours, non pas le secret de l'immortalité, mais la magie de l'instant qui pouvait abolir le temps, en figeant toutes les scènes de notre vie comme dans un tableau, et le retrouver, en faisant circuler les tableaux non pas les uns à la suite des autres mais les uns dans les autres. Ainsi, je pouvais être à Paris ce matin et y être d'autant plus et d'autant mieux que je me retrouvais aussi, au même instant, près d'une rivière, au nord de la Tuque, ou avec Jeanne, en pleine expédition dans les champs, derrière la grange (*SDJ*, 145-147).

L'idée qui « se pose sur la table » fait ici figure de manifestation d'un sens qui était jusque-là caché. Si l'instant est à même de faire émerger un autre temps qui contient tous les temps, ce nouveau régime temporel possède un caractère nettement moins mythique que chez Handke, dans la mesure où il suppose surtout la réappropriation d'un passé personnel par le narrateur – on est du côté de la réappropriation d'une

⁹⁸ Yvon Rivard, « Les enfants de la lumière », *loc. cit.*, p. 70-71.

intimité. On remarque également à quel point la « révélation » est interprétée en fonction d'un schème perceptuel qui renvoie au monde immédiatement accessible – l'idée est considérée « palpable » ou « véritable » au même titre que l'oiseau, que les fleurs, que le narrateur en tant qu'il est présent dans la pièce, etc. La révélation s'inscrit au cœur même de la vie présente du narrateur. De plus, on devine que même lorsqu'il est question de l'instant capable de fusionner les moments passés vécus à la Tuque ou à la campagne avec Jeanne et ce qui relève de l'aujourd'hui même, la somme des événements associés à diverses périodes de la vie du narrateur n'a pas pour but de permettre à ce dernier de fuir l'ici-maintenant, mais plutôt de faire en sorte qu'il soit présent de manière plus concrète ou plus adéquate à Paris qui s'offre à lui ce jour-là. Alors que cet extrait se rapproche aussi des « moments of being » woolfiens, c'est le commentaire par le narrateur-écrivain de cette expérience vécue au petit-déjeuner qui incite à l'associer plutôt au travail de Handke :

En fait, je me rendais compte que mon bonheur du matin au petit-déjeuner était aussi fragile qu'intense, qu'il était menacé de toutes parts, comme l'instant qui doit repousser constamment les attaques du passé et de l'avenir pour mieux les contenir, et qu'il ne fallait pas trop longtemps rester seul si on ne voulait pas que ce bonheur se change en une immense tristesse, qu'il fallait en quelque sorte être distrait du bonheur pour pouvoir être heureux [...] (*SDJ*, 151-152).

Ce passage semble non seulement tendu vers la reconnaissance de la précarité du bonheur associé à l'expérience épiphanique, mais aussi vers la recherche d'une durée qui s'enracine dans la « distraction » et l'absence; il s'agit là d'un autre versant de la durée handkéenne, sur lequel je me pencherai un peu plus loin. Ces quelques lignes rappellent aussi la réflexion théorique consacrée par Rivard à *La perte de l'image*. Mais l'intérêt de la notion rivardienne de l'instant tient surtout au fait qu'elle est également envisagée dans un contexte nord-américain, lequel rendrait l'apparition d'expériences épiphaniques plus ardue. D'abord, Yvon Rivard évoque le rapport entre instant et Histoire :

L'histoire, c'est ce qui nous protège de la « solitude tragique de l'instant ». Je suis tombé sur cette expression, hier, à la première page d'un petit livre que je feuilletais dans une librairie de Saint-Germain (*SDJ*, 105).

Je ne dis pas que la connaissance de l'histoire – et quiconque vit à Paris a de l'histoire une connaissance, même passive, comme les non-fumeurs s'intoxiquent au contact des fumeurs – rende impossible cette perception de l'instant, mais elle nous en protège si bien qu'elle peut même nous en détourner. Beaucoup d'histoire brouille l'instant, comme un pavé jeté dans une mare. Ainsi ma modeste expérience du pont au Double n'aurait sans doute pas été possible si j'avais su que le pont sur lequel je me tenais n'était pas celui qui était là à l'origine, qu'il avait été l'objet de nombreuses querelles d'argent et rattaché à un hôpital jugé insalubre. Pourquoi? Probablement parce que trop d'histoire paradoxalement nous ramène au présent et que le vertige nietzschéen de l'éternel retour du même s'aplatit contre le ronronnant « plus ça change, plus c'est pareil ». En revanche, un peu d'histoire peut amorcer l'expérience de l'instant, comme on amorce une pompe avec quelques verres d'eau, tout en nous protégeant de sa trop grande fixité. Ainsi « sous le pont Mirabeau coule la Seine » : deux noms, dont on n'a pas à connaître l'origine et qui s'effacent en quelque sorte dans ce qu'ils désignent, encadrent ma perception du temps (l'eau coule là sous ce pont, à cet instant, elle ne coule ni ailleurs, ni en dehors de cet instant où je la perçois), mais brisent aussi ce cadre ou l'élargissent de sorte que le temps coule à nouveau au-delà de mon regard (la Seine n'habite pas là sous ce pont, elle ne fait qu'y passer). Il est bon, je le reconnais, qu'un peu d'histoire nous éloigne des ponts, nous protège du vertige de l'instant, car, comme le dit Ducharme, « on ne peut pas passer sa vie à se jeter sous un métro », on ne peut vivre que si on accepte de temps en temps qu'un fleuve ça finisse et ça commence quelque part comme tout le monde (*SDJ*, 107-108).

Si, chez Handke, l'expérience épiphanique a souvent pour effet simultané la fuite d'une histoire empreinte de culpabilité et l'« expulsion » de cette dernière, pour ainsi dire, il arrive pourtant bel et bien qu'elle naisse d'un passé douloureux et extrêmement pesant. Au contraire, Rivard semble mettre en garde contre un trop-plein d'Histoire, suggérant qu'un tel excédent est susceptible de dénaturer l'instant, de rendre difficile l'émergence même de celui-ci. Puis, il précise qu'une certaine dose d'histoire favoriserait un rapport à l'instant conservant une proximité avec le réel. Dans un passage où il décrit les instants épiphaniques qui apparaissent dès *La courte lettre pour un long adieu*, Ralf Zschachlitz, évoquant la durée à laquelle ils mènent, rappelle que celle-ci est souvent « une échappatoire⁹⁹ », « un moyen de fuir l'histoire et le présent pour s'installer dans la forme paisible d'une éternité esthétique intemporelle¹⁰⁰ ». Selon Zschachlitz, même lorsque les œuvres de Handke (*L'histoire du crayon*, *La leçon de la Sainte-Victoire*, etc.) évoquent un « *Nunc stans* », ou alors un temps suspendu,

[...] la rupture du quotidien par la distance que provoque l'image artistique [...] n'a pas pour but de rendre les structures quotidiennes plus visibles, l'image artistique de Handke doit au

⁹⁹ Ralf Zschachlitz, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁰ *Ibid.*

contraire assurer le passage durable du quotidien vers la belle apparence et l'éternité mythique¹⁰¹.

Dans le tout dernier extrait tiré du *Siècle de Jeanne*, l'on distingue au contraire une certaine méfiance envers une expérience épiphanique figée, trop profondément déconnectée des « structures quotidiennes » pour reprendre le terme de Zsachlitz, ou alors frayant la voie à une expérience temporelle *complètement* désaxée. Chez Yvon Rivard, le langage historique paraît récupérable, ne doit pas être éliminé ni envisagé avec une crainte considérable même s'il est lié à des moments sombres. Qui plus est, dans les essais de Rivard, on ne trouve aucune référence directe à l'évacuation de l'Histoire par l'entremise de l'instant dans l'œuvre handkénne : l'essayiste se contente le plus souvent de présenter l'écrivain autrichien comme « quelqu'un qui n'a pas le sens de l'histoire¹⁰² ».

Le siècle de Jeanne a également pour singularité de situer l'expérience de l'instant dans un univers résolument nord-américain :

[...] je m'entêtais à croire que les erreurs, les ratés et les horreurs de l'Amérique ne procèdent pas tant de la perte de la mémoire ou de l'effondrement de la culture européenne que de la résistance à cette nouvelle culture de l'instant, qui n'est pas dépourvue de mémoire, comme on le pense trop souvent, mais qui est au contraire la plus grande mémoire, la plus vivante, celle qui me rend à chaque instant contemporain du commencement et de la fin du monde. Évidemment, l'élargissement subit de la pensée, habituée à accumuler des morceaux d'espace

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰² Yvon Rivard, « Lettre à un ami presque allemand », dans *Une idée simple, op. cit.*, p. 81. Cependant, dans ce texte précis qui est une réplique à Stéphane Lépine dans une discussion autour du *Siècle de Jeanne* et de l'Allemagne, Rivard s'intéresse, bien qu'assez brièvement, à la production de Handke pendant la guerre de Yougoslavie, qui témoigne du vœu de l'auteur autrichien de réintégrer une certaine dimension historique dans ses œuvres. Rivard voit dans cette production un souhait de « maintenir vivante l'autre histoire, "l'histoire du crayon", "l'histoire d'enfant", "l'histoire écrite par les oliviers lents", malgré celle écrite par les hommes, en une "tentative d'Exorcisme d'une histoire par l'autre". Décrire la paix (les moineaux, le pont, la gare, le ciel) pour mieux voir et entendre l'horreur n'est pas, pour moi [Rivard], une lâcheté, loin de là. » (*Ibid.*, p. 82-83.) Je me contente ici de relever ces quelques lignes, parce que cette partie de la production de Handke ne fait pas l'objet d'une appropriation dans l'œuvre romanesque d'Yvon Rivard et n'est pas abordée très longuement dans les essais de celui-ci. Par ailleurs, l'opinion de Rivard au sujet du soutien de Handke envers Milosevic n'est pas toujours claire; dans un texte paru dans *Le Devoir* du 5 juin 2006, l'écrivain québécois, sans aller jusqu'à donner son approbation à la présence de Handke près de la tombe de l'homme politique, demande que l'on tente de cerner les raisons d'une telle présence. Voir *Id.*, « Présence de l'auteur Peter Handke aux funérailles de Milosevic – Avec Handke », *Le Devoir*, 5 juin 2006, p. a7. Rivard rappelle aussi que Handke, dans ses écrits sur la Serbie et par son choix même de se rendre sur la tombe de Milosevic, « a voulu rétablir [...] la vérité de certains faits (il n'y a pas eu que des massacres serbes) ». (*Ibid.*)

et de temps pour s'en faire des forteresses et des chemins, qui se voit tout à coup envahie, contenue par tout ce qui risque de l'anéantir, cela ne va pas de soi [...]. Parce que le Nouveau Monde n'a pu supporter cette vertigineuse richesse de l'instant, il en a fait de l'argent, « time is money », et du coup l'ancienne beauté des formes achevées qu'on sculptait à même le temps a été anéantie sans que nous ayons eu le temps de tirer de l'instant, nouveau matériau plus fugace et plus résistant, une autre beauté encore plus exigeante et plus insaisissable, car elle ne repose sur aucune forme et se cache même dans la laideur et la pauvreté, la beauté de tout ce qui vit, le cœur du monde qui lézarde même le béton (*SDJ*, 288-289).

Il y aurait quelque chose de problématique dans le rapport au temps des habitants du Nouveau Monde, comme s'ils n'avaient su gérer un temps « plein » tendant vers l'éternité, un temps qui déborde du présent. En effet, le mode de fonctionnement des Nord-Américains les condamneraient à une pensée de bâtisseurs, pour ainsi dire; la dernière phrase de l'extrait laisse supposer que leur esprit pionnier a été longtemps ancré dans l'ici-maintenant. Être défricheur ou fondateur implique également, dans ce cas précis, un *transfert*; le sentiment d'être au commencement du monde est sur-le-champ transposé en quelque chose qui ne serait plus de l'ordre du sentiment, mais de la structure matérielle – « forteresses », « chemins », « argent ». Alors qu'on pourrait croire, lors d'une lecture superficielle du roman de Rivard, que c'est la laideur des villes nord-américaines qui rend difficile l'instant épiphanique, on a tôt fait de remarquer que c'est plutôt un certain psychisme nord-américain qui est en jeu. Pourtant, toute la démarche d'Alexandre, homme de son continent, est bel et bien mue par la récolte de ces « gouttes de temps pur dans lequel le passé, le présent et l'avenir pourraient se confondre et la mort se dissoudre » (*SDJ*, 255).

La durée poétique

En 1986, très peu de temps après la parution des œuvres composant sa tétralogie, Handke fait paraître *Gedicht an die Dauer*, son *Poème à la durée*¹⁰³, qui prolonge

¹⁰³ Peter Handke, *Poème à la durée*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1987 [1986]. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *PAD* immédiatement suivi du numéro de la page. Je renvoie au texte allemand : *Id.*,

nombre de réflexions déjà présentes dans *Lent retour*, *La leçon de la Sainte-Victoire*, *Histoire d'enfant* et *Par les villages*. Dans son *Poème*, Handke place cette fois la notion de durée au cœur de son propos. Si cette notion n'est pas sans liens avec la durée naissant dans le prolongement de l'épiphanie, elle paraît aussi distincte de celle-ci, constituant un type en soi. D'entrée de jeu, le locuteur du *Poème* énonce une crainte vis-à-vis d'un transport épiphanique qui ne serait pas tendu vers l'harmonie ou la durée : « Une fois de plus je l'ai appris : / l'extase est toujours de trop, / la durée elle est ce qu'il faut. » (*PAD*, 18) Le locuteur insinue que c'est dans les choses et activités du quotidien, les plus triviales ou quelconques, qu'on parvient à la durée :

Il est vrai qu'elle est issue des besognes journalières
exécutées pendant toutes ces années,
mais elle est indépendante d'un lieu fixe
et des marches familières (*PAD*, 18).
Je sens, alors, peut-être mais inopinément
le frisson de la durée,
chaque fois, dans des choses sans importance,
en fermant avec précaution une porte,
en épluchant avec soin une pomme,
en franchissant avec attention un seuil,
en me penchant sur un fil à coudre (*PAD*, 22).

Le locuteur évoque divers lieux où il connaît un sentiment de durée, surtout le lac de Griffen (Carinthie), ainsi que la porte d'Auteuil et la fontaine Sainte-Marie de Paris. En dépit de l'importance de ces lieux dans sa mythologie personnelle, il en vient à reconnaître que ce n'est pas uniquement le séjour près de ceux-ci qui lui donne l'occasion de parvenir à la durée :

Même dans l'absence, tout à coup,
quand je me laisse le temps,
quand je visse posément une ampoule,
quand je soupèse une pierre dans la paume,
quand j'ai un bon tour de main, voici que
s'empare de moi, peut-être,
le bruissant silence du lac de Griffen et que
la place de la Résidence, tintinnabulante de fiacres,
est riveraine
du vacarme et de la rumeur de la porte d'Auteuil;

je me redresse sans âge
 sur le triangle de la fontaine Sainte-Marie.
 Je me suis éduqué
 à l'attente de la durée
 sans le recours au pèlerinage (*PAD*, 38).

Mais c'est surtout dans l'extrait suivant que la description de la durée se révèle des plus intéressantes, car on perçoit bien qu'en plus de naître d'un certain geste du locuteur, qui est « actif » afin de connaître l'expérience de la durée, celle-ci nécessite une distraction de l'homme :

[...] il faut que j'aille vers la durée.
 Aller vers ce qui m'est cher,
 aller dans sa direction,
 cela me donne du souffle,
 plus fortement et plus durablement que toute course
 de fond.
 Mais la durée ne vient pas à la rencontre de l'homme
 qui reste chez lui
 mais à la rencontre de l'homme qui rentre à pied;
 la durée vient
 comme est venue, à la rencontre d'Ulysse
 en détresse,
 sa divine amie Pallas Athéna.
 Mais chez moi aussi, elle se joint à moi
 quand dehors dans le jardin je vais et je viens,
 sous la neige, la pluie, le soleil ou la tempête,
 face au buis qui s'épanouit dans le vent,
 à l'if tissé de toiles d'araignée,
 face aux « oiseaux du ciel » qui plongent à travers
 l'air
 et selon le Zohar « dirigent la voix »
 ou quand à l'intérieur dans la chambre,
 je m'assieds à ma table de travail, comme on dit,
 et que je ne suis pas concentré sur l'essentiel, le texte,
 mais une fois de plus occupé de toutes ces petites
 choses qui ont fait leurs preuves,
 reculer la chaise,
 regarder de biais le tiroir
 où au cours des ans s'accumulent les bouts de crayon,
 regarder de biais l'étagère
 avec la rangée de lunettes accumulées au fil des ans,
 regarder de biais dehors, vers l'air libre,
 où les chats font leur trace
 à travers la neige profonde et l'herbe haute,
 avoir dans l'oreille, venus selon le vent de directions
 différentes,
 le sifflement et le martèlement
 des trains qui roulent dans la plaine (*PAD*, 38-40).

Yvon Rivard s'intéresse avant tout à cette dernière forme de durée, qui naît dans la chambre alors que le locuteur écrit ou lit et qu'il se voit soudain distrait de la tâche qu'il accomplit – « pas concentré sur l'essentiel ». Mais la durée poétique, chez Handke, est aussi un tremplin grâce auquel le locuteur affirme : « Je fuis, résolument, la stridente lumière des événements du jour / et je me réfugie dans le camp incertain de la durée » (*PAD*, 42). Ainsi, il s'agit à nouveau de rompre avec un langage politique, avec l'actualité ou une certaine historicité, souvent par la découverte d'un temps qui contient tous les temps. Cependant, cette nouvelle modulation de la durée n'est pas tenue de naître à la suite de l'instant ou d'une révélation profonde, mais elle se développe simplement dans les gestes les plus communs, qui sont interrompus pour que l'être qui les accomplit s'aperçoive qu'il *est*, dans le monde qui vient à lui – on tiendrait là quelque chose comme une définition de la durée présentée dans le *Poème*. Contrairement à la durée engendrée par l'épiphanie – voir par exemple l'épisode du coffee-shop –, la durée poétique ne semble pas vouée à être partagée par plusieurs, faisant plutôt figure d'expérience très individuelle.

Dans *Le milieu du jour* et dans *Le siècle de Jeanne*, Alexandre tire également une satisfaction considérable des tâches les plus ordinaires, comme en témoignent les lignes suivantes, tirées du premier roman :

Le bonheur que j'éprouvais dans la vie à exécuter les tâches les plus modestes (laver la vaisselle, couper du bois, peler des pommes de terre...), bonheur décuplé si je faisais cela pour quelqu'un, je le retrouvais dans la fiction, lorsque je m'oubliais dans un personnage, un lieu, un objet, une histoire. Décrire, peler, raconter, frotter, libérer tout un monde prisonnier de l'étroit cachot de ma vie jusqu'à ce que ce monde à son tour m'élargisse (*MDJ*, 248).

On voit bien comment ces occupations banales rendent possible, pour le narrateur, une « sortie » de soi-même, lui donnant la faculté de mesurer sa place dans l'univers, de se réconcilier avec celui-ci qui le régénère et semble lui offrir mille possibilités de se réinventer. Une apologie de la distraction parcourt, qui plus est, *Le siècle de Jeanne* :

le travail n'ayant d'autre fin que de nous faire éprouver ce plaisir d'être qu'on n'éprouve pleinement que lorsqu'on en est distrait par quelque chose à faire, comme le silence qui grandit, se fortifie et s'intériorise lorsqu'il est soumis au bavardage incessant (*SDJ*, 287).

Mais c'est dans un autre passage du *Siècle de Jeanne* que le rapprochement avec la durée poétique de Handke se révèle le plus pertinent. Y est évoquée une image importante dans l'univers rivardien, celle du narrateur qui se consacre au nettoyage de sa voiture :

Je me sens un peu ridicule, comme lorsque j'essaie de raconter ces grandes expériences qui illuminent la vie : s'asseoir seul sur les marches de la galerie en attendant quelqu'un, laver l'auto en regardant le paysage tout autour, cesser de lire quelques instants pour le plaisir de se perdre dans le lointain d'un mur, d'un corridor ou d'une fenêtre, éprouver au simple mouvement de la tête qui bouge lentement de bas en haut, de gauche à droite toute la puissance et la force de l'univers qui se déploie dans les muscles du cou (*SDJ*, 176).

Près de quatre-vingt pages avant cet extrait clé, le narrateur affirmait déjà avoir réussi à « piéger l'éternité [...] en lavant les roues de [s]a voiture » (*SDJ*, 97); mais cette image n'est pas la seule qui soit répétée dans l'œuvre d'Yvon Rivard, puisque la figuration d'un lecteur dans une posture de cessation de la lecture est aussi récurrente :

Mes journées se passent à ne rien faire d'autre qu'à être heureux. Tout ce que je fais ne sert à rien d'autre qu'à me faire prendre conscience que je suis en train de faire ceci ou cela, tout ce que je fais n'a d'autre fin que d'être à tout instant interrompu et relancé par le bonheur de ne rien faire d'autre que d'être, comme quelqu'un qui ne lirait que pour lever les yeux de son livre et voir tout ce qui l'entoure, y compris lui-même dans la posture du lecteur qui ne lit plus, comme si c'était un tableau ou une scène dans un livre (*SDJ*, 77).

On touche, encore une fois, à un régime temporel qui se rapproche de l'éternité, qui suppose interruption, oisiveté, absence, inattention. On a droit, par ailleurs, à une conception de la lecture que l'on pourrait juger téméraire : qu'est-ce en effet qu'un livre dont la première fonction consisterait à être déposé, délaissé?

Or, dans l'*Histoire du crayon*, le carnet d'écrivain rédigé par Handke pendant la préparation de la tétralogie du « Lent retour », le même sujet est représenté :

Les meilleurs livres sont ceux qui sans cesse vous font vous arrêter, lever les yeux, regarder les alentours, respirer profondément; se laisser éclairer par le soleil (la seule chose que je reproche à Simenon : c'est que je le lis trop vite) (*HC*, 70).

Ces spéculations sur la pratique de la lecture attribuent une grande valeur à la reconnexion du personnage au monde sensible par les « incessantes » haltes. À la lecture du texte original allemand, l'on constate que pour cet extrait, le traducteur

Georges-Arthur Goldschmidt a tronqué une partie de la phrase. La version originale allemande suggérait ainsi :

Die besten sind jene Bücher, die einen immer wieder dazu bringen, innezuhalten, aufzuschauen, in die Gegend zu schauen, tief einzuatmen, sich von der Sonne bescheinen zu lassen – auch wenn diese gar nicht scheint (das einzige, was ich jemandem wie Simenon „vorwerfe“: daß ich ihn zu schnell lese)¹⁰⁴. (Je souligne)

La partie en caractère romain a été omise par Goldschmidt. Par ailleurs, il est permis de se questionner sur la traduction de la suite de la phrase : « *was ich jemandem wie Simenon „vorwerfe“* » aurait été plus adéquatement traduit par « la seule chose que je reproche à quelqu'un comme Simenon / à un Simenon ». Cela dit, c'est l'omission de Goldschmidt (un oubli?) qui m'intéresse au premier chef : si l'on traduit littéralement les mots en caractère romain, Handke écrit qu'il est utile de « se laisser éclairer par le soleil – même quand celui-ci ne brille pas du tout ». Il est peu probable que Rivard ait lu la version originale allemande du texte; toutefois, s'il l'avait lue, il aurait eu accès à la description d'un rapport de nature quelque peu différente avec le monde immédiatement accessible : un rapport bénéfique, mais qui reconnaît que le monde « en soi » conserve des vertus indéniables, même lorsque celui-ci ne s'offre pas sous son meilleur jour, ou alors indépendamment des aléas de la température, voire du quotidien.

La préoccupation pour la durée me paraît ainsi présente dans les journaux de Handke, dès le début des années 1980; la durée s'impose à la suite d'actions variées, mais toujours elle suppose une véritable *distraction*, une suspension de l'action¹⁰⁵. Dans un essai intitulé « Lever les yeux de son livre », Yves Bonnefoy a lui aussi abordé

¹⁰⁴ *Id.*, *Die Geschichte des Bleistifts*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁵ On sait qu'Yvon Rivard a lu attentivement les journaux de Handke, de même que le *Poème à la durée*, au cours des années 1980. Dans « Peter Handke, gardien de seuils », Rivard affirme que cette lecture a eu un impact positif alors qu'il traversait « une période difficile » : « C'est ainsi que pendant les mois suivants les livres de Handke, surtout *Poème à la durée* ainsi que ses journaux et cahiers (*Images du recommencement* (1987), *Le Poids du monde* (1980), *L'histoire du crayon* (1987)), sont devenus mes sauveurs. Je dois à Handke ce que lui-même doit à ces auteurs, dont Goethe, qui lui ont appris la beauté et la patience du recommencement : "Grâce à eux je suis assis dans la pièce nocturne agrandie par le silence et j'attends tranquillement la mort lointaine." » Yvon Rivard, « Peter Handke, gardien de seuils », *loc. cit.*, p. 146. Bien entendu, Rivard donne les dates de parution des traductions françaises des textes de Handke.

la thématique de l'arrêt de lecture, quoique sous un angle différent, prenant strictement la poésie pour objet d'étude; il y présente l'interruption comme une « valeur essentielle et quasiment fondatrice dans le rapport du lecteur à la poésie¹⁰⁶ ». Pour Bonnefoy, l'interruption est le « moment où le poème se défait de l'emprise des significations mais du coup *prend sens*; dans la mesure où ces significations, qui n'étaient que structures intemporelles, se voient affrontées à la finitude, jetées dans le temps [...]»¹⁰⁷ ». Pour mon propos, la réflexion de Bonnefoy est stimulante, dans la mesure où les arrêts dans la lecture d'un poème introduisent, selon le poète de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, un régime temporel fort différent de celui qu'évoquent Handke et Rivard; aux yeux de ces derniers, le récit, le roman ou le poème idéaux suscitent certes des pauses, des instants poétiques, mais qui « découpe[nt] dans le temps des petits bouts d'éternité » (*SDJ*, 245). La configuration temporelle qui se manifeste dans ces interruptions pourtant qualifiées de « poétiques » par Rivard est néanmoins très différente de celle que décrit Bonnefoy, laquelle laisse place aux bornes¹⁰⁸.

À partir du duo Rivard-Handke, j'ai élaboré jusqu'ici des rapprochements surtout relatifs à la seconde acception de la « durée » – qui est aussi définie dans le *Poème* comme « le temporel, malléable » (*PAD*, 42). Mais il convient à présent de souligner des différences entre les démarches des auteurs. Chez Handke, le *Poème à la*

¹⁰⁶ Yves Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 229.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 230.

¹⁰⁸ Ce ne sont pas uniquement les réflexions d'Alexandre qui peuvent être rapprochées du discours sur la lecture mis de l'avant dans *L'histoire du crayon*. En effet, un passage tiré de l'essai « Une forme nue contre le ciel » montre à quel point les liens sont concluants : « J'ai toujours pensé que la lecture d'un roman était un prétexte nécessaire à ces instants où je cesse de lire pour, levant les yeux, regarder dehors ou sur le mur la vie qui a continué sans moi pendant que je lisais, la vie en général dans laquelle s'insère ma propre vie [...]. Un bon roman force le lecteur à interrompre sa lecture quelques instants pendant lesquels il devient le personnage de sa propre vie; et quand le lecteur reprend sa lecture, il lit alors plus lentement, comme s'il voulait retarder l'instant où il sera repris par le roman, où il va devenir de nouveau prisonnier du roman, prisonnier de sa propre vie qu'il regardait l'instant d'avant, de l'extérieur, de très loin, comme du seuil de la mort. » Yvon Rivard, « Une forme nue contre le ciel », *loc. cit.*, p. 195. Il faut toutefois rappeler que Rivard se penche ici uniquement sur le « roman », lorsqu'il aborde la pause de lecture, alors que Handke évoquait les « livres », sans indication générique.

durée insiste fréquemment sur le rôle actif de l'individu dans la quête de la durée, qui ne germe pas d'une seule position d'attente; l'écrivain autrichien laisse entendre qu'avant de se retirer devant sa table de travail, l'homme a pleinement vécu, bousculé ses habitudes, aimé des femmes et son prochain. Chez Rivard, rien de tel : la durée s'inscrit dans un imaginaire qui connote davantage l'oisiveté; elle ne succède pas à un mode de vie fortement dynamique du personnage; certes, elle peut naître de pèlerinages et de pérégrinations dans Paris, mais l'idée même du pèlerinage paraît plus développée chez Handke. La description de la reprise de contact avec le monde matériel est aussi plus détaillée que dans le poème de Handke : cela n'est guère étonnant, puisqu'on a vu que la durée décrite par Handke signifie par moments une démission devant les événements actuels ou historiques, l'éternité pouvant toucher au mythe, lequel naît cette fois du quotidien même. Si, chez Yvon Rivard, la durée paraît elle aussi éloignée de l'actualité ou d'une quelconque dimension politique, il n'est jamais question d'une *fuite* résolue de ces aspects sociaux. En somme, Rivard transpose le concept dans une écriture qui célèbre le quotidien, ainsi que le moi enraciné dans un univers sensible qui le nourrit et l'apaise, misant sur un *hic et nunc* qui peut durer et contenir d'autres temps. Grâce à la durée, le narrateur rivardien mesure sa place dans le monde concret, dans son environnement physique immédiat, encore davantage que le locuteur handkéen; en effet, la durée ramène souvent ce dernier à d'autres lieux, certes importants dans son passé personnel, mais ne favorise pas autant la proximité considérable du locuteur avec le monde sensible, qui serait de l'ordre d'une véritable fusion par exemple. Une telle proximité émerge certes chez Handke; mais le plaisir d'être au monde, d'être *dans le monde*, est plus marqué dans la durée rivardienne. Chez Yvon Rivard, l'effet spéculaire est aussi plus manifeste dans l'interruption de la lecture, comme si Alexandre avait acquis une connaissance plus intime des aléas et implications de toute plongée dans un univers fictionnel, laquelle exige, dans un premier moment, une véritable évasion d'un soi trop occupé à ressasser soucis personnels, préoccupations intimes, etc. Les deux auteurs semblent toutefois suggérer qu'il faille s'exercer ou s'entraîner pour développer la capacité d'atteindre (facilement?) un tel sentiment de durée.

La fatigue

Une dernière notion brillamment exploitée par Handke surgit dans *Le siècle de Jeanne*, en l'occurrence celle de « fatigue », qui constitue l'objet principal de l'*Essai sur la fatigue*¹⁰⁹, d'abord paru en langue allemande en 1989. Selon Ralf Zschachlitz, les trois *Essais* – sur la fatigue, le juke-box et la journée réussie – sont autant de nouvelles « tentatives pour exorciser l'histoire négative par la belle apparence¹¹⁰ ». C'est donc dire que la réflexion sur la fatigue succède à celles qui ont été entamées autour de l'épiphanie et de la durée poétique; cela dit, si la « fatigue » handkéenne gagne à être interprétée dans la continuité des expériences épiphaniques et de la durée, elle réoriente également ces dernières. Dans le premier des trois *Essais*, le locuteur évoque différentes fatigues expérimentées depuis l'enfance, notamment celle de l'étudiant pendant ses cours, le manque d'enthousiasme de certains professeurs d'université et autres chargés de cours, la fatigue qui advient parfois dans une relation de couple avec une femme, qui n'est même plus commune après un certain temps mais distincte (« la mienne ici, la sienne là-bas » [EF, 19¹¹¹]) : puis, il s'attache à des expériences plus agréables comme la fatigue des charpentiers de son enfance, ou alors celle qu'il a découverte alors qu'il effectuait des petits boulots pour payer ses études. L'une des plus éblouissantes descriptions est toutefois celle de la fatigue vécue jadis en compagnie de sa communauté villageoise après le fauchage du blé. On remarquera, par ailleurs, que les

¹⁰⁹ Peter Handke, *Essai sur la fatigue* [1991[1989]], dans *Essai sur la fatigue; Essai sur le juke-box; Essai sur la journée réussie. Un songe de jour d'hiver*, traduits de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 9-62. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle EF immédiatement suivi du numéro de la page. Je renvoie au texte allemand : *Id.*, *Versuch über die Müdigkeit*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1992 [1989].

¹¹⁰ Ralf Zschachlitz, *op. cit.*, p. 289.

¹¹¹ L'extrait suivant est également éclairant, eu égard à la fatigue vécue en couple : « Oui, de telles fatigues séparatrices vous frappent de l'incapacité de regarder et de mutité; non et non, je n'aurais pas pu lui dire : "Je suis fatigué de toi", pas même un simple : "fatigué" (ce qui en tant que cri commun aurait pu nous délivrer de nos cavernes individuelles) : de telles fatigues consumaient notre capacité de parler, notre âme. Si au moins nous avions été d'accord pour prendre des chemins séparés! Non, ces fatigues faisaient que ceux qui étaient ainsi désunis intérieurement étaient extérieurement contraints de rester ensemble. » (EF, 19) Ce type de fatigue pourrait même mener à la « violence », selon Handke (EF, 20).

expériences les plus bénéfiques de la fatigue sont associées à la posture du travailleur manuel et non à celle du bourgeois conformiste, le narrateur ne s'intéressant que très peu à ce dernier, avouant que chez celui-ci « la fatigue [...] c'est des mauvaises manières, comme d'aller pieds nus » (*EF*, 36). Dans son versant positif, la fatigue se voit fréquemment conférer un caractère communautaire, de manière sans doute encore plus apparente que dans le cas de l'épiphanie. L'extrait suivant décrit la fameuse fatigue expérimentée lors du battage du blé :

[...] quel silence alors et pas seulement dans la grange, mais dans la campagne tout entière; quelle lumière, qui au lieu d'éblouir, environnait. Pendant que les nappes de poussière se déposaient, nous nous rassemblions dans la cour, genoux vacillants, chancelants, titubants, un peu par jeu, encore. Nos jambes et nos bras étaient éraflés; des barbes d'épis plantés dans les cheveux, entre les doigts et les orteils. Mais ce qu'il y a de plus durable dans ce tableau ce sont nos narines : non seulement grises de poussière, mais noires chez les hommes, les femmes, comme chez nous les enfants. Nous étions assis – dans mon souvenir, toujours, dehors, au soleil de l'après-midi – et en parlant ou nous taisant, nous goûtions la fatigue commune, comme, rassemblés par celle-ci, les uns sur le banc de la cour, les autres sur le timon de la voiture, d'autres encore, plus loin déjà, dans l'herbe de la prairie, dans une épisodique entente de tous les voisins et des générations (*EF*, 26).

Un autre extrait aborde le même type de fatigue, mais en situant celle-ci dans un contexte national :

En ce temps-là, dans la fatigue commune après le battage du blé, je me vis assis au milieu d'une sorte de peuple, un peuple, tel que plus tard je n'ai jamais cessé de le désirer dans mon pays, l'Autriche, et qui m'y a toujours manqué davantage. [...] Un ami français, un Juif qui dut vivre caché pendant l'occupation allemande, raconta un jour, au sens d'une transfiguration, naturellement, mais de façon d'autant plus convaincante, qu'après la Libération « toute la campagne en avait rayonné des semaines durant ». C'est à peu près cela mon image d'une commune fatigue d'œuvre autrichienne. Mais un scélérat, qui s'en est tiré, indemne, s'assoupit souvent là où il se trouve, assis ou debout, comme tant de ces fugitifs intermittents, et dort beaucoup, profondément, à grand bruit – seulement, il ne connaît pas la fatigue et surtout pas celle qui attache [...]. Et tout mon pays est ainsi semé d'infatigables de cette espèce, de ces frais et dispos jusqu'au sein des soi-disant équipes dirigeantes; au lieu de former, ne fût-ce que pour un instant, le cortège de la fatigue, c'est un tas grouillant, *continuu*, de tueurs et d'hommes de main qui se met effrontément en scène, ils prêtèrent la main à tout autre chose que ceux de tout à l'heure, un tas de gredins et de dirndl devenus vieux mais pas fatigués, meurtriers des exterminations de masse dont a suinté une postérité de julots tout aussi éveillés, toujours, lesquels sont déjà en train de dresser les petits enfants en patrouilleurs, de sorte que jamais, il n'y aura de place [...] pour que se reprenne un peuple de la fatigue; dans cet État chacun restera seul avec sa fatigue jusqu'à la fin de l'histoire de cet État. Le jugement dernier auquel j'ai cru un moment, en ce qui concerne notre peuple [...] n'a pas eu lieu; ou plutôt les enseignements d'un tel jugement dernier n'ont pas de portée à l'intérieur des frontières autrichiennes, [...] et n'y auront jamais de portée. [...] Notre peuple, fus-je contraint de continuer dans ma pensée, est le premier peuple de l'histoire définitivement avili, le premier

peuple incorrigible, le premier pour tous les temps, incapable de remords, de retour en arrière (EF, 28-29).

Le locuteur aurait aimé voir la Seconde République d'après-guerre connaître une fatigue commune, purificatrice, comme celle que partagent les villageois après le battage du blé; or, nombre des Autrichiens qui ont été complices des crimes de la Deuxième Guerre mondiale poursuivraient, par divers gestes, leurs méfaits, tout en se révélant inaptes à reconnaître leur culpabilité. La fatigue bénéfique à laquelle aspire Handke pour son peuple, qui n'est pas sans rapport avec les deux formes de durée dans sa recherche de l'apaisement, se distingue cependant aussi grandement de celles-ci, dans la mesure où elle implique un vrai réinvestissement de l'Histoire par les Autrichiens, amenés à assumer leur complicité dans les massacres de la Deuxième Guerre mondiale. À d'autres moments dans *l'Essai*, cette fatigue imaginée pour l'Autriche s'apparente à un moyen rêvé, susceptible de favoriser l'évacuation d'un mode de pensée individualiste qui serait répandu dans le pays.

Une scène particulière de *l'Essai sur la fatigue* a retenu l'attention d'Yvon Rivard : dans le texte de Handke, le narrateur a fait le trajet entre l'Alaska et New York; après deux escales et un voyage long et éprouvant, il atterrit enfin dans la Grosse Pomme. Parvenu à son hôtel new-yorkais, il se sent « malade » (EF, 41), « coupé du monde » (EF, 41), mais plutôt que de se coucher sur-le-champ comme il l'avait au départ prévu, il choisit de déambuler dans les rues près de Central Park et s'assoit à une terrasse de café. C'est alors que son mal-être, son « oppression » (EF, 41), se transmue en fatigue, laquelle fait toutefois figure de « convalescence » (EF, 41) :

Je ne fis plus rien d'autre, jusqu'au soir, qu'être assis et regarder [...]. Tu es assis et respirez dans la lumière de la fatigue, correctement, en plus. Il passait constamment beaucoup de femmes, soudain d'une beauté inouïe – une beauté qui par intervalles me mouillait les yeux – et toutes, en passant, me recueillaient : je comptais. (Curieux que les belles femmes surtout prêtaient attention à ce regard de la fatigue, comme d'ailleurs beaucoup de vieux hommes et les enfants.) Mais à aucun moment l'idée, que nous, l'une d'elles et moi, commencerions l'un avec l'autre quoi que ce soit de plus, je ne voulais rien d'elles, il me suffisait de pouvoir enfin les regarder ainsi. [...] Le regard de ce fatigué était une activité, cela agissait, intervenait : les joueurs de la partie en devenaient meilleurs, plus beaux encore – par exemple en prenant leur temps devant de tels yeux. Ce lent battement de paupières les mettait en valeur. Celui qui regardait de cette façon-là, la fatigue de son côté lui enlevait comme par miracle ce moi-même,

éternel fauteur de troubles : toutes les contorsions, les habitudes, tous les tics, toutes les rides de l'inquiétude s'étaient détachés de lui, rien que les yeux sans contrainte [...]. Et puis : ce regard, sans personne, devint agissant, loin par-delà les belles passantes, incluant tout ce qui vivait et bougeait dans son centre du monde. La fatigue remembrait – un remembrement qui ne morcelait pas, mais rendait reconnaissable [...]. Et l'étonnant c'est que ma fatigue paraissait contribuer à la paix momentanée, dans la mesure où son regard apaisait, adoucissait déjà les amorces de gestes de violence, de dispute ou d'une simple action inamicale? – les désarmait, par une compassion tout autre que celle parfois méprisable de la fatigue de la création : la sympathie : une manière de comprendre (EF, 41-42)?

Cette fatigue éprouvée dans les rues de New York est l'une des plus explicitement décrites dans l'ouvrage de Handke, peut-être précisément parce qu'elle repose sur un idéal de sensibilité à autrui, d'humanité. S'il n'est pas étonnant que des « vieux hommes » et des « enfants » soient sollicités par ces yeux de la fatigue – dans la mesure où ils sont de ceux qui, parmi tous les hommes, éprouvent probablement le besoin le plus criant de la bienveillance associée à ce regard –, il est sans doute plus étonnant que les belles femmes soient interpellées par l'examen fatigué du locuteur. Sans doute est-ce justement parce qu'elles sont touchées par un regard posé sur elles qui est caractérisé par le non-désir¹¹². Quant à ceux qui s'échangent ce regard de la fatigue, ils en viennent à être dépouillés de leurs soucis quotidiens, mais aussi à un vrai dégageant du repli égocentrique auquel tout individu est susceptible d'être confronté – « lui enlevait comme par miracle ce moi-même ». Dans les lignes de l'*Essai* qui suivent ce dernier extrait, la fatigue a des vertus encore plus bienfaitrices, puisqu'elle ne permet pas uniquement à une entente entre les êtres et à une compassion de voir le jour, mais une véritable empathie :

Ce qu'un autre voyait, je le voyais avec lui et il le sentait : l'arbre sous lequel il était justement en train de marcher, le livre qu'il portait à la main, la lumière dans laquelle il se tenait et, même, celle artificielle d'une boutique; le vieux beau avec son habit clair et son œillet à la main; le voyageur avec son bagage; le géant y compris son enfant invisible sur les épaules; moi-même y compris le feuillage qui sort en tourbillonnant du parc; chacun de nous, le ciel au-dessus de la tête (EF, 44)¹¹³.

¹¹² Le fait que Handke tende de plus en plus, au fil de son œuvre, à mettre en scène des personnages qui aspirent à une quiétude dans le non-désir, n'a pas échappé à Yvon Rivard, comme on l'a déjà vu dans l'introduction de ce chapitre, avec un extrait tiré de l'essai « De Rilke à Vadeboncoeur ».

¹¹³ Dans *Le poids du monde*, Handke évoquait également la sympathie engendrée par l'expérience de la fatigue; cela dit, dans ce texte paru en langue allemande en 1977, soit plus de dix ans avant l'*Essai*, Handke ne semble pas avoir découvert une fatigue véritablement salutaire : « Issues de la fatigue neutre

Dans *Le siècle de Jeanne*, la personne même de Peter Handke est évoquée par Alexandre, qui fait référence à une étonnante émission littéraire qu'il a un jour vue à la télévision française, et qui réunissait « Handke (qui venait de publier son essai sur la fatigue), Françoise Sagan pour un roman dans lequel tout le monde s'amusait, une vieille romancière anglaise à son vingt-septième roman [...], un photographe qui venait de présenter son dernier album » (*SDJ*, 179). Chaque auteur s'y livrant à une critique du livre des autres invités, c'est avec le commentaire du dernier livre de l'écrivaine française que l'émission commence à prendre du relief :

[...] Sagan venait enfin de prendre congé de la tristesse et nous donnait son premier livre drôle. La vieille romancière nous assurait qu'elle avait ri, le photographe aussi, et l'animateur, qui de toute façon riait tout le temps, se tourne enfin vers Peter Handke pour lui demander s'il s'est bien amusé à la lecture du dernier Sagan. Handke répond qu'il a trouvé ce livre très triste, parce qu'il n'y a rien de plus triste que quelqu'un qui s'efforce d'être drôle, « tout le monde dans ce livre, dit-il, fait semblant d'être ce qu'il est, le cuisinier joue à être cuisinier, la jeune femme cynique joue à être une jeune femme cynique, tout cela est très triste ». Françoise Sagan, qui est assise à côté de Handke et qui a déjà presque une posture fœtale, s'affaisse de quelques pouces. L'animateur se porte vaillamment à la rescousse du livre, il insiste. « Voyons, Peter, il y a quand même des passages où vous avez dû rire... » Mal lui en a pris, car Handke, pour être bien sûr d'être compris, revient sur la tristesse de ce qui est faux : « [...] tous les personnages jouent leurs personnages, comme nous, ici, sur ce plateau. Vous, vous jouez à être un jeune animateur dynamique et nous, nous faisons semblant d'être des auteurs qui s'amusent, qui ont trouvé ce livre drôle. » La tête de Sagan repose maintenant sur ses genoux. L'animateur, un instant décontenancé, sourit à nouveau, il tient sa transition, sa revanche, il passe aussitôt au livre de Handke sur la fatigue. « Là, tout le monde sera d'accord, dit-il en riant, ce n'est pas un livre dans lequel on s'amuse. » Handke lui-même en convient, mais il rappelle que la fatigue peut être quelque chose non pas de drôle mais de serein, de paisible. Il parle lentement et difficilement de la fatigue, et voilà que Sagan se redresse peu à peu, ses yeux brillent, ce que Handke dit la rejoint, au-delà du rire forcé de son dernier livre, dans la vérité même de sa tristesse, de sa fatigue natale. Handke, maintenant tourné vers elle, ne parle que pour elle, leurs visages se touchent presque, elle est d'accord avec ce qu'il dit et elle le dit, elle a aimé ce livre, aucune trace de rancune à l'égard de celui qui n'a pas trouvé son livre drôle, pendant un instant ils se tiennent dans « la lumière de la fatigue » (*SDJ*, 179-180).

On est ici du côté d'une expérience de révélation, mais qui semble vouée à se fondre dans une forme persistante, harmonieuse; c'est dire que la fatigue, chez Handke où elle

et insensible, de continuelles et mécaniques tentatives de sympathie, comme quand on veut aider en rêve et qu'on ne le peut pas ». Peter Handke, *Le poids du monde. Un journal (Novembre 1975-Mars 1977)*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 2002 [1977], 2^e édition, p. 308. On sait que les trois « essais » de Handke constituent des entreprises planifiées bien avant leur rédaction; dans *L'histoire du crayon* et *Le poids du monde*, cela se manifeste avec évidence.

figure au centre du propos comme chez Rivard où elle ne surgit que de manière ponctuelle, n'est pas très éloignée de l'épiphanie qui dure. Elle suppose que deux êtres se tiennent dans un « moment de vérité » (*SDJ*, 181) et implique ainsi une condensation du temps. Ce n'est pas pour rien que Rivard se réfère directement à « la lumière de la fatigue », reprenant l'expression que j'ai déjà relevée dans le texte de Handke; cette lumière place les êtres à l'unisson. Déjà, chez Handke, la fatigue devait être trouvée près des gens, « au bord des boulevards, et des avenidas » (*EF*, 59). Si Rivard évacue la composante de la fatigue qui rend possible la gestion d'un passé pourtant lourd à porter, ainsi que celle des combats meurtriers et des guerres, et s'il ne situe à aucun moment cette notion dans des circonstances nationales ou alors en fonction d'une problématique de classes sociales, il retient, en revanche, l'idée d'une sortie de la conscience individuelle, d'une évacuation de la pensée individualiste par la révélation; il y a échange, fraternité. Le temps est presque suspendu, arrêté dans un moment de sensibilité aiguë à autrui. Yvon Rivard place, qui plus est, la personne même de Handke dans la position du personnage de son œuvre propre.

Par ailleurs, la rupture avec un comportement caractérisé par un attachement excessif à soi-même constitue une thématique prégnante aussi bien dans *Le milieu du jour* que dans *Le siècle de Jeanne* :

Oui, c'était ça le plus difficile, s'oublier en écrivant, comme quelqu'un qui marche en regardant le ciel, la mer, un caillou, un visage. Cela m'était déjà arrivé quelques fois. Si je pouvais écrire un autre livre, c'était cela que je montrerais, quelqu'un qui peu à peu oublie sa propre histoire en regardant le ciel, la mer, un caillou, un visage (*MDJ*, 118).

Mais comment le héros surpasserait-il son propre destin? Comment pourrait-il cesser d'être celui qui avait vu le mal et l'avait trouvé beau (*MDJ*, 253)?

Mon incapacité à sortir de moi était si grande qu'elle contaminait tout le dehors [...] (*MDJ*, 320).

Combien de temps vais-je rester ici? Quelques semaines encore, une année, deux années, toujours? Je me pose cette question, assis sur un rocher devant le chalet, en fin d'après-midi, en regardant les canards qui se laissent porter et masser par de longues vagues paresseuses. Que faire? Où aller? Il me semble que j'ai passé ma vie à me poser ces questions et à chercher la réponse en moi-même, comme si j'étais porteur d'une vérité avec laquelle ma vie devrait s'accorder. D'où la peur constante de me tromper (de lieu, de livre, de femme), peur de vivre sans le savoir la vie de quelqu'un d'autre et de mourir à côté de moi-même, de cet être que j'aurais ignoré et dont je croiserais le regard, évidemment, quelques secondes avant de mourir. Maintenant, si je me pose cette question, ce n'est pas tant pour trouver la bonne réponse que pour me rappeler que toutes les réponses sont possibles, que toutes les réponses sont bonnes pourvu qu'elles nous gardent en mouvement, et qu'il ne faut donc pas les chercher en soi mais

dans la vie elle-même. L'erreur c'est de se croire l'auteur de sa propre vie alors que c'est la vie qui nous invente, c'est elle qu'on reconnaît lorsqu'on se regarde dans un miroir et qu'on ne se reconnaît plus, lorsqu'on devient pour soi-même un étranger, un ami qu'on croise en chemin, un caillou qui heurte notre pied, un chien qui nous suit, un chat qui nous fixe, un nuage qui nous absout, n'importe quoi qui nous tire de nous-mêmes et nous libère de la tentation d'être quelqu'un. « Qu'importe qui je suis puisque je suis. » (*SDJ*, 392-393)

La dernière phrase entre guillemets est aussi de Peter Handke et elle ne surgit pas uniquement dans cet extrait qui se situe à la toute fin de l'œuvre; elle fait figure de *leitmotiv* dans *Le siècle de Jeanne*. Entre s'affranchir de « la tentation d'être quelqu'un » et un certain idéal compassionnel, il n'y a qu'un pas – c'est du moins ce que suggèrent les romans et essais de Rivard, dans lesquels il développe une réflexion de nature humaniste autour de l'empathie, prenant notamment appui, pour ce faire, sur l'œuvre de Peter Handke. Déjà, en 2006, *Personne n'est une île* se terminait par le texte « Pourquoi penser¹¹⁴? », qui attribuait un aspect éthique à la mission de l'intellectuel, dont la réflexion devrait consister à se rapprocher des plus démunis de la société, des « inadaptés¹¹⁵ ». Pour étayer ses remarques, Rivard s'appuyait notamment sur Peter Handke :

Comme l'écrit Peter Handke : « En présence de ce que tu vois, pense que cela t'a peut-être déjà sauvé. » Toute pensée m'indiffère qui ne me délivre pas du désir de mourir lorsque je regarde se dérouler les trottoirs ou les fleuves. Toute pensée me tue qui ne brise pas cette fixité de la pensée à la vue de tout ce qui s'agite ou rêve de le faire, les gens sur le trottoir ou les rochers sur la rive. En fait, je ne demande pas à la pensée de me délivrer de mon corps, de me libérer de ce cachot qu'est le moi, mais bien de devenir un corps ou un moi agrandi jusqu'aux limites du monde [...] ¹¹⁶.

Rivard s'insurge, dans cet essai, contre la pensée de l'intellectuel bourgeois, fort de son confort, et dont le travail ne serait pas mû par un sens du « devoir¹¹⁷ », par un souci des responsabilités qui le conduirait à se sentir en reste à l'égard du « réel¹¹⁸ » et des « hommes¹¹⁹ », mais plutôt par le sentiment que son accès au savoir et à la pensée

¹¹⁴ Yvon Rivard, « Pourquoi penser? », dans *Personne n'est une île*, *op. cit.*, p. 245-253.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 247.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 251.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 250.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

repose sur un « droit¹²⁰ », lui qui a eu la possibilité et les moyens de se diriger vers une profession intellectuelle. L'essayiste québécois déplore qu'une telle pensée bourgeoise se réfugie trop souvent dans le « délire interprétatif¹²¹ » ou la « recherche théorique pure¹²² », trop éloignée qu'elle est d'un savoir empreint d'un esprit de solidarité, susceptible d'améliorer le sort de « tous les écorchés et sans-abri de la terre¹²³ ». Si Rivard admet d'emblée qu'il aurait lui aussi pu se retrouver parmi ces démunis ou marginaux sociaux – ce qu'il attribue à une certaine tendance à la déprime et au fait qu'il se sente à la fois saisi et dépassé par des questions métaphysiques –, il affirme en contrepartie avoir eu la capacité de prendre sa vie en charge, contrairement à ces êtres asociaux, puisqu'il a su dépasser la « contemplation passive de l'être et du temps¹²⁴ » pour faire œuvre de créateur. Pour Rivard, concevoir la nécessité d'un engagement palpable et positif va indéniablement de pair avec une perception de soi comme fortement ou physiquement présent au monde.

Dans les essais de Rivard réunis dans *Une idée simple* en 2010, ces perspectives sont réhabilitées, puisque le texte éponyme du recueil, qui identifie d'entrée de jeu les principaux mouvements que prendra, dans tout l'ouvrage, l'argumentation autour de la mission de l'intellectuel d'aujourd'hui, insiste sur l'« obligation de porter assistance à autrui¹²⁵ », d'éprouver la souffrance de l'autre et de tendre vers le « bien » – évoquant la posture idéale du penseur de notre époque, Rivard affirme que « tout ce qui contribue à le ramener sur terre est bon¹²⁶ ». Dans « Le cœur pur de Clarissa », l'un des trois inédits que comporte le même recueil d'essais, Yvon Rivard inclut également une citation de Handke, laquelle figure aussi, mais légèrement reformulée, en exergue du *Milieu du jour* :

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 251.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 248.

¹²⁵ *Id.*, « Une idée simple », dans *Une idée simple*, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 25.

La question est donc celle-ci : que faire pour que personne ne soit seul ou angoissé au point de devenir fou ou de vouloir mourir, que faire pour que personne ne soit obligé de mourir pour avoir accès à une autre vie? S'il n'est pas toujours facile de trouver la bonne réponse à cette question, on risque encore davantage de se tromper en refusant de se la poser. C'est cette question, selon Peter Handke, que tout écrivain devrait se poser : « La question capitale pour tout narrateur (devrait être) : comment sauver mon héros? »¹²⁷

La citation est tirée du carnet *Images du recommencement*¹²⁸ et va dans le sens de l'entière réflexion que propose Rivard dans son texte. En effet, ce dernier avance que la relation qui unit un auteur et son héros devrait être une relation de « fraternité¹²⁹ » : aux yeux de l'essayiste québécois, qui s'appuie notamment sur le travail théorique de Virginia Woolf¹³⁰, c'est dans le roman russe qu'on trouverait l'expression la plus juste d'une « expérience commune de la souffrance¹³¹ », laquelle engendrerait un « sentiment de fraternité¹³² »; dans de nombreuses autres cultures, dont la nôtre, la souffrance serait quelque chose de beaucoup plus individuel. Toutefois, bien qu'il ne soit pas russe, Handke est classé, dans cet essai, parmi une série d'écrivains qui ont publié des romans d'envergure, dans la mesure où ils sont respectueux des valeurs que chérit Rivard : « Tout bon roman, qu'il soit ou non russe, commence par un regard, une attention à autrui qui se développe en compassion. Par un regard, une attention accordée à notre propre souffrance, comme si c'était la souffrance de quelqu'un d'autre¹³³ ». Cela dit, Handke est loin d'être le seul écrivain évoqué par Rivard, dans ses divers essais, lorsqu'il évoque un tel idéal altruiste; si Virginia Woolf, Denis de Rougemont, Maurice Blanchot, Hermann Broch et plusieurs autres sont cités et commentés par Rivard pour développer son propos, c'est donc dire qu'il ne faudrait pas surestimer l'impact de l'œuvre de Handke en ce qui concerne ces questions.

¹²⁷ *Id.*, « Le cœur pur de Clarissa », dans *Une idée simple, op. cit.*, p. 187.

¹²⁸ Peter Handke, *Images du recommencement*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987 [1983].

¹²⁹ Yvon Rivard, « Le cœur pur de Clarissa », *loc. cit.*, p. 187.

¹³⁰ Virginia Woolf, *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1963.

¹³¹ Yvon Rivard, « Le cœur pur de Clarissa », *loc. cit.*, p. 189.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 193.

Il semble que les références à l'œuvre de Handke, dans les divers recueils d'essais de Rivard, puissent être rangées au sein de quatre grandes catégories : 1) les textes qui se consacrent exclusivement (ou presque) à Handke¹³⁴; 2) les textes qui constituent des « arts poétiques », qui proposent une réflexion sur l'art du roman, à partir de références à divers écrivains dont Handke¹³⁵; 3) les textes au sein desquels les références à Handke sont encore plus ponctuelles qu'en 2), servant surtout à commenter d'autres œuvres ou à soutenir une réflexion large sur un sujet mais non directement liée à une tentative de définition du roman, d'établissement des « vertus » de ce dernier¹³⁶ et 4) un texte aux accents plutôt personnels dans lequel Rivard s'interroge sur sa trajectoire et sur sa formation d'écrivain et de lecteur¹³⁷.

Il est possible de déceler des étapes dans la lecture de l'œuvre handkéoise à laquelle Yvon Rivard s'est livré dans ses essais : entre 1989 et 1993, période qui correspond aux textes regroupés dans *Le bout cassé de tous les chemins*, l'essayiste québécois semble surtout attentif à la nécessaire sortie de *soi* ou de la conscience individuelle éprouvée par les personnages des textes de Handke¹³⁸; alors que ce sera

¹³⁴ On en compte deux : le premier est d'abord paru dans le dossier de *Liberté*. Voir *Id.*, « Peter Handke, gardien de seuils », *loc. cit.*, p. 6-12. On verra qu'une version remaniée de ce texte est parue dans le premier recueil d'essais : *Id.*, « Gardien de seuils », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, *op. cit.*, p. 141-151. Le deuxième texte est d'abord paru sous le titre « Peter Handke, présocratique » : voir *L'atelier du roman*, n°47 (septembre 2006), p. 117-125. On trouvera dans le troisième recueil d'essais la version remaniée de ce texte : *Id.*, « Le temps plus grand », dans *Une idée simple*, *op. cit.*, p. 109-117.

¹³⁵ Les textes « Une forme nue contre le ciel », déjà présenté, et « L'art de mourir » (dans *Personne n'est une île*, *op. cit.*, p. 197-215), lequel revient sur des œuvres d'essayistes ayant suscité l'intérêt de l'auteur parce qu'elles sont porteuses d'une certaine vérité du roman (René Girard, Carl G. Jung, Maurice Blanchot, Marthe Robert), et qui met brièvement en lumière la méfiance vis-à-vis du roman qui anime Handke, ainsi que l'hésitation de ce dernier entre les formes de la chronique, du conte et du récit, notamment à partir d'une lecture de *Mon année dans la Baie de Personne*, appartiennent à cette seconde catégorie de textes, au même titre que « Le cœur pur de Clarissa », bien entendu.

¹³⁶ Par exemple, « Les enfants de la lumière » et « Le dessin derrière l'ouate », qui mentionnent rapidement Handke mais s'intéressent surtout, respectivement, à un essai de François Ricard et à l'œuvre de Virginia Woolf, peuvent être rangés en 3) (*Personne n'est une île*, *op. cit.*, p. 59-75 et p. 153-162). Les contributions déjà mentionnées, intitulées « Pourquoi penser? », « Une idée simple », « Lettre à un ami presque allemand » et « Le cinéma et la paix » appartiennent également à une telle catégorie. (*loc. cit.*)

¹³⁷ Yvon Rivard, « De Rilke à Vadeboncoeur », *loc. cit.*

¹³⁸ Cet extrait de « Gardien de seuils », l'un des deux textes d'idées entièrement consacrés à Handke par Rivard, illustre bien le propos de l'essayiste dans les années 1980 et 1990 : « Mais le malheur de la

surtout dans les années 2000 que Rivard tirera de l'œuvre handkéenne une véritable « science » de la compassion, de l'empathie. Si l'on souhaite proposer une chronologie encore plus précise, l'on devrait avancer qu'entre 1994 et 2005, période qui correspond aux textes regroupés dans *Personne n'est une île*, Rivard s'intéresse davantage à la construction du temps romanesque, à partir notamment de sa lecture de Handke; l'attrait pour Handke tient au fait que ce dernier rédige des romans qui n'en sont pas vraiment, par leur proximité avec la poésie, ou avec le récit, la chronique, le conte. Cela dit, il ne faut pas perdre de vue que la réflexion sur les arts du roman que développe Rivard à cette époque ne s'appuie pas exclusivement sur Handke pour défendre sa conception du roman; il semble qu'il faille associer à la fin de cette période la naissance d'une attirance à l'égard de l'idée de la compassion ou face à un engagement de l'intellectuel ou de l'écrivain particulièrement dirigé envers les plus démunis et les plus faibles de sa société. L'œuvre de Handke occupe certainement une place au sein de ces nouvelles revendications compassionnelles présentées dans les essais de Rivard; mais cette place demeure dans les faits secondaire et non pas centrale. Entre 2006 et 2010 (voir les textes regroupés dans le recueil *Une idée simple*), de telles préoccupations relatives à un idéal humaniste ressurgissent et vont de pair avec l'expression de la nécessité d'une responsabilité ou d'une obligation envers le réel. L'œuvre de Handke est alors sollicitée pour soutenir l'importance d'une mise à mal de la violence, d'une harmonie du sujet avec le monde, avec son monde; ou encore d'une écriture de la pacification, qui valorise le « bien » et se développe en misant sur des objets du monde ou en s'appuyant sur des individus présentés comme singulièrement purs. C'est donc dire que la réflexion relative à un idéal fraternel se voit prolongée et affinée au fil des années; le primat de l'assistance à autrui est réaffirmé et pour ainsi dire revendiqué

conscience ne viendrait-il pas plutôt du fait qu'elle tend à se prendre pour objet et se condamne ainsi à une sorte d'autisme, comme ces œuvres qui ne réfléchissent plus rien à force de trop se réfléchir? C'est contre cette tendance que Handke lutte constamment en assignant à l'écriture la tâche de nommer en s'effaçant, de s'effacer dans ce qu'elle nomme : "Mon écriture est la bonne quand je parviens à simplement répéter ce que dit le monde."» *Id.*, « Gardien de seuils », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, *op. cit.*, p. 150.

avec plus de force; les références à l'œuvre de Handke présentes dans les essais de la décennie 2000 vont dans ce sens, mais se confondent avec celles qui sont puisées à diverses sources. Là où il est exclusivement question de l'œuvre de Handke au cours de cette période, dans le texte « Le temps plus grand » (2010 [2006]) qui figure dans *Une idée simple*, les considérations de nature éthique restent moins directes, et c'est surtout un questionnement phénoménologique qui stimule Rivard :

son idéal depuis toujours, c'est de raconter le monde, c'est-à-dire de décrire l'instant où le monde apparaît et disparaît dans son regard. La description ainsi pratiquée, comme la philosophie avant qu'elle ne congédie les sens ou la poésie avant qu'elle n'idolâtre les morts, est donc à la fois précise et indéterminée parce qu'elle cherche à saisir chaque chose, mais surtout le mouvement qui relie les choses entre elles¹³⁹.

C'est à cette période (2006-2010) que Rivard rappelle que l'œuvre de Handke lui paraît essentielle en raison du rapport qu'elle établit avec l'instant – un instant qui contient tous les temps, tant le passé que l'avenir. À ce moment, et je l'ai déjà relevé puisque je me suis penchée sur le texte « Le temps plus grand » plus tôt dans ce chapitre, l'œuvre de Handke est donc perçue comme fondamentale précisément en raison du temps non progressif ou non linéaire qu'elle met souvent en place. Si Rivard associe déjà, dans ses essais, ces interruptions ou ces morcellements temporels à la réappropriation par le sujet d'un certain sentiment de soi, il me semble que ses propres romans exposent de manière encore plus concrète comment ces pauses ou ces plongées dans le temps se révèlent à la source d'une prise du sujet qui les expérimente sur certaines des plus importantes expériences humaines. Le passage de Handke au récit est également thématiqué dans « Le temps plus grand », un récit que Rivard estime « minimal¹⁴⁰ », volontairement négligé qu'il est au profit des « images du monde¹⁴¹ ». Quant à la période 2010-2015, elle voit Rivard adopter une trajectoire plus moraliste et éthique

¹³⁹ *Id.*, « Le temps plus grand », *loc. cit.*, p. 110.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴¹ *Ibid.*

que simplement compassionnelle¹⁴² : dans *Aimer, enseigner*¹⁴³, Rivard aborde certains enjeux de l'enseignement universitaire, prônant un enseignement sans appétit de pouvoir et qui placerait toujours l'œuvre enseignée à l'avant-plan, dans le but de souder le lien entre enseignant, œuvre et étudiants; ici, sa réflexion s'inscrit dans le prolongement de la valorisation d'une « sortie de soi » à l'œuvre dès ses premiers essais. Mais l'ex-professeur s'intéresse avant tout aux « agressions » commises par des professeurs d'université à l'endroit de leurs étudiant(e)s; l'agression reposant souvent, dirait-on, sur une incapacité du professeur de se mettre à la place de son élève. Cela dit, Rivard en vient aussi à aborder, dans cet ouvrage, la délicate question des relations intimes entre maîtres et étudiants. Or, les quelques commentaires de l'œuvre de Handke figurant dans *Aimer, enseigner* ou dans le récent recueil *Exercices d'amitié*¹⁴⁴, bien qu'ils appuient dans certains cas un tournant éthique fort marqué, restent ponctuels, brefs, et ne renouvellent pas de manière sensible les lectures mises en place dans les décennies précédentes.

Le contexte culturel d'accueil

Alors que les textes de Rivard et Handke peuvent être rapprochés dans leur traitement du temps, il est intéressant de constater que, dans les cas où Handke opte pour un congédiement primordial de l'Histoire, c'est-à-dire des aspects les plus sombres de celle-ci, ou alors pour une dérobaie entière aux événements de l'actualité – par l'épiphanie et la durée poétique –, Rivard intègre un véritable rapport à l'histoire dans l'expérience de l'instant et n'opte guère, qu'il s'agisse de l'instant ou de la durée, pour

¹⁴² Cela dit, au cours des dernières années, le professeur retraité de McGill a aussi fait partie d'une équipe de recherche sur les « poétiques de la compassion », qui comprenait des chercheurs tels Nathalie Watteyne et Sarah Rocheville et qui a donné l'impulsion à un colloque et à la parution d'un ouvrage. Yvon Rivard et Sarah Rocheville (dir.), *Figures de compassion*, Ottawa, Leméac Éditeur, 2014.

¹⁴³ Yvon Rivard, *Aimer, enseigner*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012.

¹⁴⁴ *Id.*, *Exercices d'amitié*, Ottawa, Leméac Éditeur, 2015.

une fuite dans une éternité mythique trop éloignée des structures quotidiennes. Mais là où Handke choisit précisément d'aborder le contexte national et historique, évoquant une possible « fatigue commune » des Autrichiens qui leur permettrait d'embrasser une culpabilité liée à leur implication dans la Deuxième Guerre mondiale¹⁴⁵, Rivard ne retient la « fatigue » que comme expérience empathique, symbiotique, et esquive toute référence à l'Histoire. Alors que chez Handke, le rapport aux événements historiques décelable dans la configuration du temps est souvent placé sous le signe de la surcharge, Yvon Rivard évoque le plus souvent « *un peu d'histoire* » (SDJ, 102) comme un antidote à un trop grand éloignement du réel.

Pour des raisons évidentes, relatives à la culture d'appartenance de l'auteur, le rapport à l'Histoire, modulé en lien avec les séquences d'immobilisation du temps qu'on trouve dans l'œuvre d'Yvon Rivard, a un aspect nettement plus ludique ou désaliéné que chez l'écrivain autrichien; chez ce dernier, les interruptions temporelles vont souvent de pair avec l'exclusion des douloureuses dérives allemandes du XX^e siècle, ou bien voudraient tout au contraire rendre possible, dans le cas de la « fatigue », une réappropriation honnête et entière de celles-ci – mais qui cependant déboucherait à nouveau sur une sortie de l'Histoire¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Car la fatigue évoque bel et bien, par définition, la sortie d'un état longuement entretenu, d'un état auquel on a consacré de multiples efforts. Elle pourrait également faire signe vers l'expurgation de certains aspects négatifs liés à cet état. Handke se sert de la fatigue, lorsqu'il l'évoque en fonction d'une certaine dimension nationale, comme d'une image; l'Autriche, les Autrichiens, se révéleraient dans une large mesure incapables de tendre vers un rapport au passé qui leur permettrait de se réapproprier de manière lucide leur passé nazi mais également de se libérer du poids qui pèse sur leurs épaules en raison d'une telle implication dans la Deuxième Guerre. Beaucoup d'Autrichiens seraient incapables d'une telle démarche tendant vers la catharsis, le repentir, voire vers la seule reconnaissance de l'implication dans les dérives nazies; accepter d'être fatigué, c'est aussi accepter un réel déclin du pouvoir de fonctionner, un déclin des pleines capacités pour qu'advienne la « liquidation » bienfaitrice d'états passés, la purification.

¹⁴⁶ Par ailleurs, notons que lors de la première émission de *Paysages littéraires* consacrée à Peter Handke, Yvon Rivard préfère développer l'hypothèse d'une grande méfiance de Handke à l'égard de l'Histoire, d'une préoccupation seulement indirecte face à celle-ci. On se rappellera que Stéphane Lépine, à la barre de l'émission radio-canadienne, avait consacré deux séances à Handke, à l'occasion de la parution en langue française de *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (*Mon année dans la Baie de Personne*). Si la deuxième émission est plus exclusivement consacrée à cette dernière œuvre, la première propose un portrait global de l'auteur et de son cheminement, s'attachant aussi à situer Handke dans le contexte

Plus que retraite dans une éternité légendaire, ou moyen de rompre avec un langage politique, social ou technologique à l'instar des pauses que proposent souvent les textes de Handke, les « interruptions » qu'on trouve dans les deux romans d'Yvon Rivard entraînent un affrontement plein du présent, qui s'apparente alors à un temps inachevé (Bakhtine¹⁴⁷), mais dont l'inachèvement même constitue une valeur forte; les pauses des romans de Rivard deviennent l'occasion d'une réappropriation du passé intime ou personnel du narrateur, dans un présent qui se maintient. L'écrivain québécois s'est éloigné, de ce point de vue, de l'épiphanie de la *Courte lettre*, dans laquelle le personnage était appelé à mesurer la friabilité de ses certitudes actuelles ou contemporaines par la plongée dans un « autre temps ». Aussi l'interprétation de l'œuvre handkénne dont témoignent les essais d'Yvon Rivard va-t-elle parfois dans le même sens que son appropriation de celle-ci; commentant cette idée d'une durée née de l'instant qui fusionne passé, présent et futur, dans le texte « Le temps plus grand », Rivard y voit non pas « un lointain révolu, idyllique, mais [...] un présent qui dure, qui se déplace¹⁴⁸ ». Une telle lecture de l'œuvre handkénne est loin d'aller de soi, tant la critique aime voir dans l'encastrement des temporalités ou dans ce temps « nouveau » une échappée dans un monde utopique, qui n'a rien à voir avec la réalité ou avec le monde contemporain¹⁴⁹.

historique qui l'a vu naître en tant qu'écrivain. Voir *Paysages littéraires*, émission radiophonique réalisée et animée par Stéphane Lépine, diffusée le 5 octobre 1997, Société Radio-Canada, n° 1258998 du Centre d'archives Gaston Miron, [3 :55 à 3 :57], <http://www.crlq.umontreal.ca>. Aux yeux de Rivard, l'écrivain de langue allemande souhaiterait plutôt s'assurer que l'homme soit « sauvé » de l'Histoire; d'où la mise en place d'une « épopée de la paix », l'idéal d'un roman non conflictuel, voire poétique, qui renoue avec les « choses » mêmes. *Ibid.*, [3 :55 à 4 :32]. Pour sa part, André Major, affirmant s'appuyer notamment sur des déclarations textuelles de Handke, juge plutôt que l'écrivain autrichien n'a pas trouvé « le langage », « les images », « la rythmique » adéquats pour aborder véritablement un tel sujet. Voir *Ibid.*, [48 :19 à 48 :34].

¹⁴⁷ Je reviens ici sur les idées de Bakhtine avancées dans l'introduction de ce chapitre. Voir notamment : Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 470 et p. 472.

¹⁴⁸ Yvon Rivard, « Le temps plus grand », *loc. cit.*, p. 112.

¹⁴⁹ Au Québec, le hors-temps mythique et le légendaire chez Handke ont également été commentés dans la première des émissions sur Handke préparées par Lépine à *Paysages littéraires*. André Major, par exemple, suggère que l'écrivain germanophone aspire à « exorciser » le légendaire, qui serait une sorte de « résidu poétique de l'Histoire ». Voir *Paysages littéraires*, émission radiophonique réalisée et animée par Stéphane Lépine, *op. cit.*, [38 :07 à 38 :09] et [38 :02 à 38 :04]. Aux yeux de Major, Handke

Dans la durée, le héros rivardien a une conscience beaucoup plus nette de son état psychique propre que les personnages de Handke qui expérimentent aussi la distraction entraînée par la « durée poétique »; grâce à ce nouveau temps que la durée introduit, Alexandre mesure très subtilement sa place dans le monde sensible. Plus encore que Peter Handke, Yvon Rivard offre des textes dans lesquels le temps joue sur la « transformation » et les « constances intérieures » des personnages, fidèle à une certaine vision lukácsienne du roman¹⁵⁰. La première forme de durée naissant de l'expérience épiphanique dans l'œuvre du romancier autrichien, de même que sa « durée poétique » et le type de durée que j'ai associé à l'œuvre d'Yvon Rivard vont tous, par ailleurs, au-delà de la « durée bergsonienne » examinée en introduction, dans la mesure où Bergson insiste avant tout sur la fusion du passé et du présent, délaissant une certaine conscience de l'avenir – et, ainsi, de l'éternité chère à Handke et à Rivard.

S'il est possible d'associer les romans de Rivard à la pensée de Bakhtine ou de Lukács sur le roman, on ne saurait certes avancer qu'ils vont dans le sens d'une conception traditionnelle du roman comme genre de *l'aventure*, du conflit entre l'homme et le monde. Pourtant, les romans d'Yvon Rivard réintègrent une dose d'investissement idéologique ou un certain esprit d'initiative, là même où l'on croirait qu'ils ne proposent qu'une sortie du temps, c'est-à-dire dans la pause qui engendre l'échange empathique entre individus, ou la réconciliation véritable des personnages

souhaite aller au-delà du mythe, « s'approcher du presque rien » (*ibid.*, [39 :19]). D'après Diane-Monique Daviau, le rapport au légendaire fait également figure de « moyen » pour l'écrivain autrichien de « plonger la louche dans le néant » (*ibid.*, [39.22 à 39.24]). Les perspectives adoptées par Major et Daviau se révèlent plus radicales que le propos d'autres critiques québécois qui se sont aussi attachés à la question du « légendaire » chez Handke; je songe notamment à Jean-François Bourgeault dont j'étudie un article dans l'annexe B. C'est que Major et Daviau se prononcent sur l'ensemble de l'œuvre, mais après une lecture assez fraîche d'un ouvrage alors récent de Handke (*Mon année dans la Baie de Personne*), dans lequel le légendaire, parfois perçu comme la possibilité de concevoir le recommencement du monde à partir de l'observation du lieu, des choses, constituent des partis pris en quelque sorte désavoués par Handke. Cela dit, la lecture comparée des textes de Rivard et de Handke proposée dans ce chapitre s'attache davantage aux œuvres de Handke qui, dans les années 1980 et 1990 surtout, sont le résultat d'un travail qui va dans le sens de la durée, de l'épopée de la paix, de la fascination pour le paysage et à l'égard des formes premières – ou de l'« image ».

¹⁵⁰ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 119-120. Je relève deux expressions clés de l'extrait déjà cité dans l'introduction de ce chapitre.

avec leur environnement physique immédiat. Rapprocher les personnages du réel, mais également rendre des comptes à celui-ci : voilà ce que favorise le temps freiné ou arrêté du *Milieu du jour* et du *Siècle de Jeanne*.

Dans l'ouvrage de synthèse qu'il a consacré en 2012 au roman québécois, qui remplace celui paru aux Éditions du Boréal plus de vingt ans auparavant en se penchant sur la production romanesque québécoise depuis 1837 jusqu'à aujourd'hui, Michel Biron écrit ceci :

L'histoire du roman québécois, il faut le rappeler, ne commence pas en 1960 et il y a de profondes continuités entre l'ancien roman canadien-français et le roman contemporain. La plus importante est sans doute la fragilité du lien qui unit le personnage au monde réel et donc l'inadéquation du modèle réaliste au roman d'ici¹⁵¹.

Cette hypothèse, Biron en fait même le « fil conducteur¹⁵² » de son ouvrage. Le critique a bien raison d'affirmer que le roman réaliste ou les « grandes ambitions du genre romanesque¹⁵³ » ont suscité très peu de fervents au Québec. Biron insiste sur le refus d'une entrée en conflit avec le monde de l'individu contemporain, qu'il envisage notamment dans la perspective de la dissolution – avérée, convenons-en – des liens sociaux et familiaux. On ne saurait qu'être d'accord avec les postulats de l'hétérogénéité de la production québécoise contemporaine, qui rend toute véritable tentative de synthèse caduque, ou alors de l'inexistence d'une « voix dominante¹⁵⁴ » au sein de cette production. Notons que pour qualifier la production actuelle, aussi bien le roman québécois depuis 1980 que le roman contemporain en général, Biron privilégie le terme de « décentrement » :

Il y a longtemps que l'écrivain québécois, et tout particulièrement le romancier, met en scène des personnages qui ont le sentiment de vivre en marge du réel, coupés des autres, dépossédés du monde. C'était là, rappelons-le, un thème courant dans le roman des années 1950 et dans le « roman à l'imparfait » (Gilles Marcotte) des années 1960. La différence, c'est qu'aujourd'hui une telle fragilité du lien social n'est plus associée directement à un drame spécifiquement canadien-français ou québécois; c'est de façon générale le drame de l'individu contemporain qui vit à l'ère du vide (Gilles Lipovetsky), sous le régime du simulacre (Jean

¹⁵¹ Michel Biron, *Le roman québécois*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal express », 2012, p. 15.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

Baudrillard), c'est-à-dire dans un monde où les images renvoient à d'autres images, invalidant l'idée d'une création originale ou d'une réalité qui serait première. Au pays incertain de Ferron se substitue un monde incertain, c'est-à-dire un monde où tout est construit et rien n'est donné, y compris les liens qui unissent l'individu à sa famille et à autrui, un monde où le sujet est constamment décentré¹⁵⁵.

Le roman contemporain n'est pas un roman d'aventure : il raconte le plus souvent ce qui se passe *après* l'aventure, une fois la poussière retombée. L'absence de centre constitue à la fois sa faiblesse et sa force : sa faiblesse, car il doute sans cesse de lui-même et peine à trouver des formes durables; sa force, car il est remarquablement conscient de la fragilité même de la parole et se met constamment en jeu, dans une sorte de mouvement continu qui prend la mesure de l'égarément et du dépaysement qui sont la condition même de l'individu contemporain¹⁵⁶.

Biron évoque toute une série de décentremments – par rapport à « la nation, [à] l'Histoire, [aux] institutions¹⁵⁷ », etc. –, ne s'en tenant pas uniquement aux liens familiaux ou sociaux les plus attendus. Et, s'il reconnaît que l'entreprise de certains romanciers post-1980 consiste bel et bien, à travers une démarche d'écriture, à « rendre le monde plus habitable, moins chaotique, moins évanescent¹⁵⁸ », ce sont les idées du *décentrement* et de l'*instabilité* du personnage contemporain qui dominent dans ses réflexions sur la production contemporaine. Un rapport problématique avec le réel est-il tenu d'avoir pour corollaire une extrême vulnérabilité du personnage représenté, comme si ce dernier était incapable d'initiatives, empêtré qu'il est dans son désarroi profond? Ne peut-on pas penser qu'une défaillance prolongée dans le rapport avec l'ici-maintenant, que l'effritement de certaines structures de cohésion sociale fassent en sorte que le sujet réinvestisse, mais autrement, l'aventure? que celui-ci cherche des appuis, des piliers en des endroits imprévus? À trop insister sur la désorientation du personnage contemporain, l'on peut perdre de vue la substance, les qualités des tentatives de celui-ci de se raccrocher au monde qui lui est immédiatement donné. Cela dit, j'abonde dans le sens de Biron lorsqu'il postule une tendance forte au sein du roman québécois – qui constituerait même sa première constance depuis 1867 –, celle de la précarité du lien

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

unissant le personnage au monde réel; contrairement à lui, toutefois, je m'intéresse avant tout aux potentialités de cette précarité.

Que penser, ainsi, de romans comme ceux d'Yvon Rivard, qui semblent bien se donner pour mandat de renouer le lien perdu entre l'individu et le monde? Quoi qu'en dise souvent la critique, les deux romans étudiés ne prônent pas seulement une sortie du temps ouvrant sur le désœuvrement, puisqu'ils reviennent à une certaine forme d'*action*, laquelle n'injecte certes pas la traditionnelle dimension conflictuelle du genre romanesque, mais contribue néanmoins à faire du héros-narrateur Alexandre un individu déployant une énergie dressée vers l'ici-maintenant et l'engagement. Si l'on se réfère à l'hypothèse centrale de Michel Biron, il n'y a rien d'étonnant à ce que l'exigence d'une réappropriation du réel, aux allures parfois éthiques, soit pensée dans la foulée d'un référent étranger; mais la lecture globale et l'appropriation de Handke par Rivard, désireuses de voir dans la suspension ou le ralentissement l'émergence d'un présent « plein », ne vont pas forcément dans le sens, rappelons-le, du discours dominant de la critique qui s'est penchée sur l'épiphanie ou la durée handkéennes. Avec Yvon Rivard, si l'on a droit à une conception du roman susceptible d'étonner, ce n'est pas peut-être pas tant en raison de l'imposant poids conféré aux pauses ou aux « moments poétiques » qui rompent avec la linéarité traditionnelle, mais plutôt parce que le lien entre le personnage et le monde est retissé précisément grâce à ces nouvelles configurations temporelles, ou plutôt à la suite de celles-ci dont on pourrait s'attendre à ce qu'elles engendrent d'abord une fuite du temps et du présent. En somme, par les rapprochements avec un écrivain étranger, se dévoile peu à peu un certain idéal d'action rivardien, alors même que l'œuvre de Handke édifie souvent autre chose.

Dans son dernier essai, Isabelle Daunais, impatiente de cerner les causes de l'indifférence critique que suscite le roman québécois à l'étranger, pose l'hypothèse suivante :

[...] si le roman québécois est sans valeur pour le grand contexte, s'il ne constitue un repère pour personne sauf ses lecteurs natifs, c'est parce que l'expérience du monde dont il rend

compte est étrangère aux autres lecteurs, qu'elle ne correspond pour eux à rien de connu et, surtout, à rien de ce qu'il leur est possible ni même désirable de connaître. Cette expérience, c'est celle de l'absence d'aventure ou de l'impossibilité de l'aventure. Par aventure, je ne veux pas dire l'action et les péripéties propres à tout roman, et dont le roman québécois n'est pas moins pourvu qu'un autre, non plus que les quêtes et conquêtes de toutes sortes qu'entreprennent ses personnages, mais le fait pour ces derniers d'être emportés dans une situation existentielle qui les dépasse et les transforme, et, par cette expérience, de révéler un aspect jusque-là inédit ou inexploré du monde. Tous les grands romans racontent une aventure, lancent dans le monde des personnages qui en rapportent une perception ou une compréhension nouvelle par laquelle ce monde, par la suite, ne peut plus être vu de la même façon. Ce principe ne vaut pas seulement pour le roman, mais pour toutes les œuvres, quel que soit l'art dont elles relèvent, qui découvrent un aspect du monde qu'avant elles on ne voyait pas, ou qu'on ne voyait pas de la même façon. À la différence que le roman a ceci de particulier qu'il *raconte* ce qu'il découvre, qu'il en fait un événement vécu, une question offerte à la conscience même de ses personnages. Or, dans le cas du roman québécois, aucune question, aucun événement n'ébranle assez le monde où vivent les personnages pour leur offrir, au sens fort du terme, une aventure¹⁵⁹.

La véritable aventure semble donc associée, pour Daunais, au fait qu'un personnage se trouve de manière soudaine parachuté dans un univers fortement défamiliarisant, dont les nouveaux fondements et principes ne ressemblent à rien qui lui soit connu; ce personnage se voit alors contraint de repenser foncièrement sa place au sein de cet univers, au même titre que celle de ses semblables. Si Daunais ne perçoit pas, dans la production romanesque québécoise, une telle présence de l'*aventure*, elle oppose à cette dernière une « expérience québécoise du monde¹⁶⁰ » assez précise, estimant toutefois que cette expérience reste insaisissable pour quiconque ne vit pas au Québec ou ne connaît pas bien le Québec. Pour qualifier ce rapport québécois au monde, Daunais

¹⁵⁹ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 15. En évoquant dès le début de cet extrait le « grand contexte », Daunais emprunte une expression utilisée par Milan Kundera dans *Le rideau* pour établir une distinction fondamentale entre deux types d'œuvres d'art : « Il y a deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d'art : ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l'histoire supranationale de son art (appelons-le le *grand contexte*) » (Milan Kundera, *Le rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, p. 49.). Pour Kundera, les romans appartenant au « grand contexte », peu importe leur nationalité respective, ont profondément transformé, à leur manière, la conception occidentale du genre romanesque; Daunais reprend l'expression pour réfléchir à la faible réception du roman québécois à l'étranger, rappelant qu'aucun roman québécois n'a vraiment réussi à s'inscrire dans le grand contexte; aucun roman québécois, selon elle, n'est devenu une œuvre qui ait profondément changé quelque chose dans les représentations habituelles des hommes et du monde en Occident ou qui fasse figure de véritable référence à l'échelle internationale vers laquelle on se tournerait spontanément afin de mener un type de réflexion précis.

¹⁶⁰ Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 18.

reprend à Kundera le terme d'« idylle » défini dans *L'art du roman*¹⁶¹. Elle interprète ainsi la conception kunderienne de l'idylle, laquelle désigne, rappelons-le, un monde *avant le conflit* ou qui se situe pour ainsi dire « à l'extérieur » de celui-ci :

Car l'idylle ne désigne pas ici un univers pur et merveilleux, expurgé de tout souci, de toute adversité ou de tout malheur, mais, plus modestement et plus concrètement – et à la fois plus terriblement –, l'état d'un monde pacifié, d'un monde sans combat, d'un monde qui se refuse à l'adversité¹⁶².

Le regard que pose Daunais sur le Québec ne va pas de soi; ainsi pourrait-on lui opposer la nécessité habituellement reconnue à notre société de combattre pour sa pérennité – de cela, l'essayiste est consciente et elle le reconnaît d'emblée. Cette expérience de l'idylle, la chercheuse la présente comme résolument différente de ce que connaissent la plupart des lecteurs du monde.

Si j'estime que certaines propositions de Daunais gagneraient à être nuancées¹⁶³, je m'intéresse surtout à son ouvrage en raison d'une suggestion formulée dans son introduction, selon laquelle le monde idyllique du roman québécois comprendrait parfois une certaine *demande* d'aventure – bien que la théoricienne soutienne que la marge d'action dont dispose cet univers reste extrêmement mince :

Ce que montre ce roman, à toutes les époques et par-delà les catégories qui ont servi à le définir (roman du terroir, roman de la ville, roman de l'exil), c'est que l'idylle n'est pas pour ceux qui vivent au Québec un rêve ou un état temporaire des choses comme elle l'est là où le monde est adverse, mais la réalité même de leur existence. Alors que partout ailleurs la grande aventure humaine consiste à vivre dans un monde conflictuel, ironique ou paradoxal et à rêver, sous la forme d'une quête ou d'un idéal, l'ordre et l'apaisement, les personnages du roman

¹⁶¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

¹⁶² Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶³ Deux aspects de la démonstration de Daunais posent problème : d'une part, l'auteure règle très rapidement le cas du roman québécois des vingt ou trente dernières années, auquel elle ne consacre pas d'analyses, mais qu'elle estime toujours dépourvu d'aventure authentique; d'autre part, je ne suis bien entendu pas de son avis lorsqu'elle suggère que le roman québécois mettant en scène un univers assujéti à l'idylle « n'est pour quiconque ne connaît pas cette expérience, pour quiconque vit en dehors d'elle, d'aucune utilité et même, osons le mot, d'aucun intérêt » (*ibid.*, p. 217). Ces dernières lignes relevées sont incluses dans la conclusion de l'ouvrage; Daunais s'appuie sur celles-ci pour expliquer la faible réception internationale du roman québécois. En plus de dévaluer l'imaginaire québécois – pourquoi la pacification serait-elle moins digne d'admiration que l'aventure? –, Daunais prête aux lecteurs d'ailleurs une bien piètre imagination, ou alors de médiocres aptitudes à l'interculturalité.

québécois vivent dans un monde apaisé et rêvent, en les imaginant, en les imitant, en les appelant, le conflit et le combat¹⁶⁴.

Yvon Rivard, dans sa configuration du temps romanesque, n'invoque certes pas le conflit en tant que « lutte » substantielle, mais l'on pourrait néanmoins arguer qu'il revendique une certaine forme d'aventure, une certaine intégration de l'adversité, sous la forme de la rencontre – avec le monde concret, avec les autres êtres humains, avec le « réel », etc.

Si certains aspects des démonstrations de Michel Biron et d'Isabelle Daunais sur le roman québécois devraient à mon sens être atténués, ou alors repensés, quelques-unes de leurs propositions se révèlent néanmoins stimulantes. À la lecture de celles-ci, l'on ne saurait s'étonner du fait qu'un certain *besoin* d'aventure dont rend compte l'œuvre de Rivard se profile lorsqu'on place celle-ci face à la littérature étrangère, à l'œuvre d'un écrivain appartenant au « grand contexte ». Handke, qui n'écrit certes pas au sein d'une culture de l'idylle, configure cependant souvent le temps de manière à échapper à sa position « centrale », au désordre considérable que suppose l'occupation des premières loges d'une histoire sanglante. Là où son œuvre dit d'abord la volonté de trouver l'idylle, Rivard s'approprie avant tout un retour au quotidien, au présent, procédant par des *déplacements* qui trahissent sans doute, outre des préoccupations personnelles, un ancrage québécois¹⁶⁵.

Pour bien interpréter la position d'un romancier-essayiste tel que Yvon Rivard, il importe également de la situer, me semble-t-il, à l'aune des réflexions sur le genre

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 19. Daunais gagnerait sans doute à nuancer ou à préciser son propos, lorsqu'elle écrit « partout ailleurs »; il se révèle en effet illusoire de postuler en toute rigueur que « partout ailleurs » l'expérience première du monde serait celle du conflit, de l'adversité. Si je suis d'accord avec l'hypothèse centrale de la difficulté de l'aventure dans le roman québécois, il me semble néanmoins qu'il faut se garder de toute association de ce paradigme à une expérience *exclusivement* québécoise, de refuser le moindre rapprochement avec la production romanesque d'autres sociétés au sein desquelles l'idylle joue un rôle.

¹⁶⁵ Il ne s'agit certes pas de suggérer que Rivard revendique le conflit au sens « belliqueux » du terme, qu'il aspire à mettre en place des personnages recherchant l'agressivité par exemple – on a bien sûr constaté que l'esthétique de Rivard ne va pas dans ce sens. En revanche, la plongée dans un autre temps, chez ce dernier, ne repose pas sur une fuite du présent ou de l'aventure comme c'est parfois le cas chez Handke.

romanesque qu'ont proposées, le cas échéant, les romanciers québécois contemporains. Car je souhaite, me réclamant des travaux d'Ute Heidmann présentés dans l'introduction, examiner le contexte discursif, culturel ou intellectuel au sein duquel les réflexions de Rivard sur le roman et sa propre pratique de romancier naissent ou prennent sens. L'appui sur Handke autoriserait-il Rivard à développer des positions qui paraissent difficiles à tenir, dès lors qu'il est question du roman dans le contexte québécois contemporain? C'est une question à laquelle je tenterai de répondre. Car, au sein des quelques essais qu'ont consacrés les romanciers québécois à leur pratique ou au roman de manière plus générale, il semble que la position dominante soit la suivante : la littérature ou le genre romanesque ne sont pas tenus de se soucier de questions éthiques, ou alors relatives au mieux-être personnel et collectif. Bien que ces divers essais n'évoquent pas forcément, sauf exception, la question de la configuration du temps, ils tiennent un propos sur le roman souvent très éloigné de ce que suggère Rivard, ce qui rend la confrontation révélatrice.

Parmi les essais consacrés au genre romanesque dans le monde littéraire québécois des années 1990 et 2000, *La bulle d'encre* de Suzanne Jacob est certainement l'un des plus connus; son texte « L'entendu » représente bien la « position dominante » que je décris ci-haut :

Est-ce que le domaine de la littérature échappe aux ordres? L'écrivain sait-il mieux que d'autres évaluer sa propre liberté, son propre assujettissement? Et d'ailleurs, pourquoi faudrait-il que l'écrivain se préoccupe plus que d'autres de la liberté des cailloux, des goélands, des zèbres, des forêts abitibiennes ou amazoniennes, des enfants, des adultes, et du monde? Il y a toujours eu toutes sortes d'écrivains, toutes sortes d'artistes qui n'ont rien discerné de la liberté ou de la censure qui les entouraient, ou le contraire¹⁶⁶.

L'écrivain n'a pas à se préoccuper plus ou moins que d'autres de la liberté des zèbres ou des cailloux. Il a plus que tous les autres à travailler et à faire travailler la langue pour que son œuvre nous fasse prendre conscience de ce dont nous sommes capables, de ce dont nous sommes privés, **que nous n'imaginions pas**. C'est dans l'œuvre où nous entrons librement, où nous entendons une voix qui a fait ses choix et qui nous invite à faire les nôtres sans

¹⁶⁶ Suzanne Jacob, « L'entendu », dans *La bulle d'encre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 39.

chercher à nous imposer les siens, que nous faisons les plus fortes expériences de notre propre liberté, de ce qui la limite, de ce qui pourrait modifier ses limites¹⁶⁷.

La première tâche de l'écrivain demeure ainsi relative à son travail sur la langue et vise la saisie par le lecteur de possibilités qu'il ne soupçonnait pas. Tout le propos de *La bulle d'encre* repose sur un questionnement autour de la notion de « discernement¹⁶⁸ » : la romancière se demande en quoi consiste le discernement qui permet à l'écrivain de savoir qu'il a rédigé un livre de qualité, digne de ce nom. Si Jacob évoque longuement l'« art » ou la « littérature » de manière assez englobante, il arrive pourtant bel et bien qu'elle choisisse pour point d'ancrage le roman, forme qui à ses yeux ne s'intéresse jamais véritablement à la vie même de son auteur, contrairement à ce que suggérerait fréquemment la critique contemporaine qui présente les textes littéraires comme un « déguisement du vécu¹⁶⁹ » : les hypothèses que développe alors Jacob supposent que le romancier qui *discerne* demeure celui qui polit avec ardeur son style, sans être celui qui s'attache au premier chef à la vie même, aux manières de se conduire, etc.

Outre l'essai de Suzanne Jacob paru en 1997, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman* d'André Major se distingue également par son refus d'assigner une exigence véritablement éthique au genre romanesque, préférant pour sa part tableter sur la « gratuité¹⁷⁰ » de l'expérience littéraire, « une gratuité qui [cependant] peut devenir aussi nécessaire que l'air qu'on respire¹⁷¹ ». Bien que Major aborde lui aussi volontiers un « art d'écrire » qui n'est pas toujours un « art du roman », il évoque néanmoins le genre romanesque à quelques reprises dans *Le sourire d'Anton*, genre qui lui serait « longtemps [...] apparu comme la voie royale de l'art littéraire¹⁷² », surtout en raison de son aspect totalisant. Mais Major ne se contente pas d'une vision attendue du roman

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁰ André Major, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman, Carnets 1975-1992*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2012 [2001], p. 44.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 184.

comme « fourre-tout idéal¹⁷³ », puisqu'il qualifie le genre d'« art dépourvu de scrupules moraux comme d'entraves philosophiques¹⁷⁴ », un point évoqué à plus d'une reprise dans le même texte :

John Saul déclare au *Devoir* que le romancier actuel doit s'inspirer des grandes affaires du monde – la course aux armements entre autres –, toute autre inspiration étant hors d'ordre [...]. De toute manière, comment peut-on prendre au sérieux ceux qui prétendent savoir quoi écrire ou comment vivre¹⁷⁵?

On est loin, ici, de la position interventionniste que défend l'essayiste Rivard. Il convient toutefois d'user de prudence lorsqu'on envisage toute conception du roman défendue par Major; en effet, si ce dernier affirme dans *Le sourire d'Anton* être presque « devenu insensible au romanesque¹⁷⁶ », on sait bien qu'il s'agit d'un faux adieu au roman. Manon Auger et Robert Dion, qui ont co-signé un article récent portant notamment sur les carnets de Major, montrent en fait que les réserves à l'égard de l'écriture fictionnelle ou romanesque naissent, dans l'œuvre de Major, bien avant la parution du *Sourire d'Anton*, en dépit de ce que la critique a longtemps soutenu¹⁷⁷. Dans *L'esprit vagabond – carnets*¹⁷⁸, Major énonce, outre un délaissement progressif de la lecture de romans policiers, une méfiance à l'égard des fresques romanesques, des longs romans susceptibles de créer une impression de désordre ou de dispersion; cette méfiance envers le roman, qui surgissait ici et là dans *Le sourire d'Anton*, est toutefois

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹⁷⁷ À propos des trois volumes de carnets d'André Major, Auger et Dion écrivent : « Il serait naïf de croire que les nombreuses tensions (et tentations...) qui jalonnent le parcours d'André Major et qui, pour une large part, donnent sens à son travail romanesque et autobiographique ont trouvé leur résolution définitive avec l'élection de l'autobiographique et de l'intime au tournant des années 2000. En effet, sur le strict plan chronologique, les carnets demeurent indissociables de l'œuvre romanesque, puisque par exemple *Le sourire d'Anton* couvre la période où Major a publié l'essentiel de sa production de romancier et de nouvelliste (1975-1992); recueillant les entrées des années 1993 et 1994, *L'esprit vagabond*, pour sa part, prend souvent l'aspect d'un journal d'écriture qui documente le chantier qu'était alors *La vie provisoire*, tandis que la réécriture des textes qui constitueront *Prendre le large* paraît être à l'origine, encore que de manière oblique, du plus récent roman de Major, *À quoi ça rime?* » Auger et Dion préfèrent évoquer « la complexité des liens qui soudent ces deux types d'écriture » – l'écriture du carnet et l'écriture fictionnelle. Manon Auger et Robert Dion, « L'engagement et l'écriture (de fiction) à l'épreuve de l'autobiographique chez André Major », *Voix et Images*, vol. XL, n°3 (printemps-été 2015), p. 98.

¹⁷⁸ André Major, *L'esprit vagabond – carnets*, Montréal, Boréal, 2007.

contrebalancée par la reconnaissance des failles du journal, une forme d'écriture autobiographique à laquelle Major préfère le carnet¹⁷⁹.

S'il appert que les carnets de Major condamnent le plus souvent le roman, Auger et Dion évoquent néanmoins une pratique du carnet, chez Major, qui « permet de donner libre cours à une écriture "vagabonde" susceptible de s'abreuver à toutes les sources, des plus poétiques ou prosaïques aux plus fictionnelles »¹⁸⁰. Auger et Dion voient dans les carnets la création d'une certaine « communauté¹⁸¹ », par le recours aux grands carnettistes et parfois aux classiques, recours qui permettrait à « une réflexion éthique et esthétique¹⁸² » d'émerger; cela dit, selon les deux chercheurs, « le réalisme dans lequel s'enracine l'écriture autobiographique de Major cherche moins à être en prise directe sur le social qu'à rendre compte des représentations du réel esquissées par les écrivains – pour la plupart étrangers¹⁸³ ». C'est donc dire qu'on ne saurait déceler dans les carnets de Major un discours compassionnel ou éthique aussi unidirectionnel ou convaincu que celui qui se dévoile sous la plume d'essayiste d'Yvon Rivard.

Gilles Marcotte, pour sa part, associe à la littérature un réel désintérêt à l'égard des mœurs, des principes moraux et sociaux. L'on peut considérer qu'*Une idée simple* d'Yvon Rivard (2010) constitue une réponse à *La littérature est inutile. Exercices de lecture*, paru en 2009 :

Il y a une idée à la fois très simple et très dangereuse – les idées simples sont souvent dangereuses – qui est propagée depuis quelques années ou quelques siècles par les discours sur l'art. Elle veut que la littérature, le théâtre, la peinture et la sculpture, pour ne citer que ceux-là, aient pour mission de transformer le monde, de le purger des maux qui l'accablent, enfin de l'entraîner vers un avenir meilleur¹⁸⁴.

¹⁷⁹ Manon Auger et Robert Dion, *loc. cit.*, p. 99.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Gilles Marcotte, *La littérature est inutile. Exercices de lecture*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2009, p. 7. En réalité, l'on pourrait aussi bien se demander si ce n'est pas plutôt Marcotte qui répondait à Yvon Rivard avec la parution de cet essai : l'essai de Rivard est en effet le fruit d'une réflexion menée à la suite d'une conférence intitulée « Une idée simple », prononcée en novembre 2005 au colloque de l'Académie des lettres du Québec, puis publiée dans la revue *Les écrits* en avril 2006.

Marcotte s'insurge ici contre l'idée d'un « art au service de la morale¹⁸⁵»; pour étayer la validité de son hypothèse, il fait référence à une série d'exemples québécois, mais en prenant bien soin de mentionner qu'à ses yeux l'attribution d'une mission éthique à la littérature est une « invention moderne, et peut-être même postmoderne¹⁸⁶ », et non pas spécifiquement québécoise. L'on pourrait certes considérer problématique de situer la naissance d'une telle mission dans la modernité : cela dit, c'est moins la nature douteuse de la chronologie que propose Marcotte qui retient mon attention que son propos, également susceptible de stimuler la controverse, sur l'« inutilité » de la littérature, et le fait que l'on puisse placer un tel propos dans un dialogue véritable avec les réflexions sur le roman qu'a proposées Rivard. Selon Marcotte, l'écrivain n'est jamais débiteur à l'égard de sa société ou du réel :

[...] la littérature, le théâtre, la peinture, la sculpture sont inutiles. Ils ne servent à rien. Mais oui, on pourra trouver des grains de sagesse dans les romans de Robertson Davies; découvrir les axes essentiels de la modernisation de la société québécoise dans le *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy; réchauffer sa foi nationaliste en relisant les poèmes de Gaston Miron; trouver des informations fort intéressantes sur Haïti dans les romans d'Émile Ollivier. Mais si on ne lit que cela dans un roman ou un recueil de poèmes, on ne l'aura pas vraiment lu, parce que leur plus profonde raison d'être ne réside pas dans ces profits, ils n'offrent rien qui ressemble à une solution, à une conclusion. Le cheminement que propose le roman est celui qui va de « Rien n'est simple » à « Tout se complique » [...]. Northrop Frye disait que, parmi les retombées de la littérature, la plus importante, après l'exploration de la langue, était la tolérance. Encore faut-il entendre cette belle vertu de façon plus radicale qu'on ne le fait habituellement. L'œuvre authentiquement littéraire est celle qui rend le jugement inutile. Si vous extrayez du roman de Flaubert un jugement moral, si généreux soit-il, c'est que vous n'avez pas lu un roman de Flaubert mais une *histoire de cas*¹⁸⁷.

Marcotte ne se penche pas particulièrement sur le roman : néanmoins, son point de vue embrasse bel et bien l'un des genres qu'il a le plus pratiqué, puisqu'il revisite, dans de nombreuses analyses que comporte *La littérature est inutile*, des romans québécois dont plusieurs appartiennent à un certain canon; à lire l'extrait ci-dessus et les exemples retenus, on remarquera aussi à quel point ce genre reste essentiel dans l'horizon culturel

Yvon Rivard, « Une idée simple », *Les écrits*, n°116 (avril 2006), p. 117-143. Cela dit, il s'agit surtout pour moi de rappeler la nécessité de placer les travaux de Marcotte et de Rivard en dialogue.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 9.

de Marcotte. La position du critique est en fait très proche de celle de Suzanne Jacob, puisqu'il postule que la littérature « nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les discours dominants écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables : la complexité, l'infinie complexité de l'aventure humaine¹⁸⁸ ». À défaut d'être utile, la littérature reste néanmoins « nécessaire¹⁸⁹ ».

À ma connaissance, la seule parmi les romanciers québécois contemporains qui ait écrit sur le roman quelque chose que l'on puisse rapprocher de la position d'Yvon Rivard est Monique LaRue; c'est ce qu'on constate à parcourir le recueil *De fil en aiguille*¹⁹⁰. Ainsi écrit-elle, dans le fameux essai « L'arpenteur et le navigateur », issu d'une conférence prononcée en 1996 :

[...] si la pratique du roman m'a appris quelque chose, c'est bien à me coller au réel, à m'y cramponner et à y revenir sans cesse pour le saisir, car les mots, c'est connu mais on l'oublie si vite, peuvent nous emporter loin de la réalité. Le roman, comme la pensée, naît d'événements, privés ou publics, dont il cherche le sens en les racontant, et qui lui donnent prise sur le monde, sur son époque. Une exigence qui, si l'on y pense bien, est d'ordre moral¹⁹¹.

Le souci de situer cette prise concrète sur le social par l'écriture dans un moment historique donné est toutefois plus marqué chez LaRue que chez Rivard; ainsi, dans le tout dernier texte du recueil, « Être ici est une splendeur », LaRue tient un propos qui se rapproche de celui d'Yvon Rivard, à la différence que LaRue défend une esthétique qu'elle souhaite précisément *de son temps* :

La nouvelle, proche de la photo, convient particulièrement à notre temps. Mais le roman, art au long cours, pourrait sembler s'en éloigner, avec sa prétention de continuité et son besoin de durée. C'est pourquoi on s'empresse de proclamer sa mort. Ce serait méconnaître sa nature métamorphique. Le roman contemporain préférera, parmi tous les temps de la langue, la fragilité de la narration au présent. Il explorera la voix, l'oralité, ce qui du sujet humain est le plus capricieux et involontaire. Ses personnages seront réduits à leur souffle, à leurs sensations. Il les saisira dans leurs fragmentations, leurs moments révélateurs. Et l'on pourrait sans doute soutenir qu'un roman ne demeure vivant que par la place qu'il fait à l'éphémère¹⁹².

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Monique LaRue, *De fil en aiguille – essais*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2007.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹² *Ibid.*, p. 221.

Si, à l'image de LaRue, Rivard préconise aussi les impressions nouvelles s'imposant parfois sous la forme de « révélations », s'il souhaite capturer des moments fugitifs pour installer ceux-ci dans une durée, il ne cherche pas à situer véritablement sa pratique dans un *âge* du roman. Au contraire, pour définir le roman idéal, il emprunte notamment à Woolf, à Kundera, à Handke, écrivains de générations et traditions différentes, sans s'attacher de manière évidente à une période, fût-ce celle à laquelle il appartient.

En clair, la vision du roman qu'on trouve dans les essais de Rivard demeure plutôt inhabituelle en terre québécoise, du moins si on la confronte aux textes que les romanciers québécois ont consacrés au genre qu'ils pratiquent. Convient-il de lire les essais de Rivard, voire les deux romans étudiés, tels des réponses aux conceptions du genre romanesque qui prévalent chez l'intelligentsia québécoise des années 1990 et 2000? Si les essais de Rivard ne comportent pas de trace d'une connaissance intime des travaux de Jacob, de Major ou de LaRue, il paraît plus difficile de suggérer que Rivard n'ait pas lu Marcotte. Il faut aussi noter que *La bulle d'encre* a bénéficié, au Québec, d'une réception enviable. Quant à Marcotte, il a incarné jusqu'à son décès en 2015 une autorité au sein de la critique littéraire québécoise, notamment par la longévité de sa pratique. Si les préoccupations éthiques de Rivard ne sauraient bien sûr être associées uniquement à sa lecture de Handke – ce serait complètement fallacieux –, il me semble néanmoins plausible de soutenir que Rivard puise chez quelques écrivains ou essayistes étrangers, dont Handke, matière à tenir un propos sur les fonctions essentielles du roman. Par fonctions « essentielles », j'entends ici la représentation fine des sentiments humains les plus fondamentaux, de la présence au monde des personnages ainsi que de la capacité de ceux-ci à repenser de manière profonde cette présence afin d'y connaître le bonheur. Il s'agit ainsi pour le narrateur-écrivain Alexandre de raffiner, d'améliorer son rapport au présent, un présent capable d'ouvrir sur d'autres temps et de permettre, dans l'arrêt, la pause, la réappropriation des moments marquants de son existence.

Le propos de Rivard ne va pas de soi dans un contexte québécois au sein duquel des auteurs-essayistes comme Jacob et Marcotte se sont imposés, au même titre, par ailleurs, que le consensus faisant de l'individu « dépossédé du monde » le personnage-type du roman québécois depuis ses origines. Il se trouve que Rivard et LaRue sont les deux seuls romanciers majeurs à mettre de l'avant quelque chose comme un engagement foncier, très prononcé envers le réel; il n'y a rien d'étonnant à ce que, dans ses essais, Rivard se réfère à de grands auteurs de la littérature universelle pour défendre une vision du roman qui conserve un certain aspect attendu, à la limite surexploité, dans la mesure où elle postule que l'examen des grands principes (le temps, l'espace, etc.) de la construction d'un roman dévoile l'image idéologique de l'homme que transmet ce roman – l'image d'un homme qui aspire avant tout à rendre sa situation plus satisfaisante, à parvenir à un bien-être accru, en prenant le pouls de ses émotions, lesquelles apparaissent parfois comme les plus élémentaires parmi toutes celles qui dans l'absolu pourraient s'offrir à lui.

Robert Dion, dans la section de son ouvrage décrivant la réception de Handke à *Liberté*, écrivait ceci :

L'œuvre de Peter Handke semble particulièrement propice à une réception « universaliste » ou universalisante. D'ailleurs, le fait que les collaborateurs de *Liberté* retiennent surtout, au sein des littératures de langue allemande, des versions traduites de textes reconnus importants, à portée universelle – ou disons : à large potentiel d'universalisation –, est à l'origine d'un effet singulier : ces textes semblent n'appartenir à aucune culture, à aucune langue particulières. Alors que Thomas Bernhard – l'autre grande référence contemporaine – peut difficilement être envisagé en faisant abstraction de son appartenance à l'espace culturel autrichien qu'il a si vertement critiqué [...], Handke se prête à une lecture en quelque sorte *déspatialisée*. Ce n'est pas qu'il ait complètement gommé l'Autriche de son œuvre; mais les textes qui retiennent surtout les animateurs et collaborateurs de *Liberté*, en gros la période qui va de *L'heure de la sensation vraie* ([1975] 1977) à *Poème à la durée* ([1986]1987), ne sont pas marqués en profondeur par le pays d'origine de l'auteur et se déroulent souvent ailleurs, en France et en Amérique notamment (*ADL*, 202-203).

Denise Desautels, dans *Leçons de Venise* dont on a étudié les liens avec *Après-midi d'un écrivain*, de même qu'Yvon Rivard, au premier chef dans *Le siècle de Jeanne*, se livrent, à un premier niveau, à une lecture que l'on pourrait dire universalisante de l'œuvre de Handke, dans la mesure où ils puisent dans l'œuvre de celui-ci des grandes

expériences, des situations typiques, au potentiel d'universalisation évident (le sentiment soudain très fort de sa présence au monde éprouvé par un individu, par exemple). Cela dit, bien entendu, Rivard déplace pour sa part les questionnements ouverts par Handke dans un contexte nord-américain, invalidant ainsi l'hypothèse d'une réception uniquement universalisante des textes de Handke.

Si l'on se tourne vers les essais les plus récents de Rivard, on constatera qu'il adopte une trajectoire encore davantage tendue vers la direction de la conduite, notamment par le recours à un vocabulaire religieux, ou alors en s'appuyant sur des notions comme celle de faute, utilisée par exemple dans les extraits suivants tirés d'*Aimer, enseigner* :

Des deux sortes de *fautes* qu'un professeur peut commettre (qu'il n'éveille pas chez l'élève le désir de lumière ou qu'il l'éveille et le détourne vers lui-même), je crois que la seconde est la plus grave, car dans le premier cas l'infini est sauf, l'élève pourra toujours trouver ailleurs l'occasion de le découvrir, de découvrir son âme (la partie de lui-même qui aspire à se dépasser, à ne pas mourir) alors que dans le second il risque de ne jamais pouvoir se détacher de celui qui s'est substitué à l'infini qu'il avait réussi à éveiller¹⁹³.

Quand j'entends tous ces professeurs de désir, tous ces fossoyeurs du désir, pleurer sur les ruines (de la culture, de l'éducation, de la pensée, de l'art) dont ils sont aussi responsables, je ne peux m'empêcher de rapprocher leur « concupiscence » de la cupidité qui provoque la faillite de toutes les institutions, financières ou autres. Quelle différence entre un chef d'État qui pille son propre pays, les politiciens qui sont à la solde des multinationales, un courtier qui vole ses clients et un professeur qui profite de ses élèves? Je laisse à d'autres, plus savants et modérés que moi, le soin d'établir et de nuancer le lien qui existe entre le capitalisme sauvage et « la piraterie sexuelle », entre les dictatures et « le foutoir intégral » qui règne sur les campus nord-américains, mais je me dis qu'à part certaines catastrophes naturelles (et encore), toute violence, subtile ou non, qui détruit l'être humain a sa source dans une *faute morale* qui consiste à vouloir nier ou mimer la transcendance, à vouloir échapper à la mort en transgressant toutes les autres limites¹⁹⁴.

Qu'il s'agisse, comme dans ces lignes, de désigner directement les « professeurs de désir », ou alors, dans d'autres textes, de développer l'idée d'une conception universelle de l'engagement à l'égard des plus « exclus » de nos sociétés, l'auteur tend vers une posture édifiante qui dépasse les seuls idéaux de l'investissement du réel, de la fraternité ou de la compassion; ses prises de position surprennent, notamment en raison du

¹⁹³ Yvon Rivard, *Aimer, enseigner*, op. cit., p. 65.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 115-116.

contexte contemporain à partir duquel il prend position – crise de la transmission, foi malmenée voire expulsée, etc. Or, on sait que depuis l'avènement de la modernité, la littérature est souvent réticente à intégrer les discours moraux trop explicites, et que la philosophie, aujourd'hui même, est peu à l'aise avec le postulat d'une « conception universelle de la responsabilité¹⁹⁵ ». L'on pourrait penser que le travail récent de Rivard a été inspiré par la fortune qu'ont obtenue, dans les années 1990 et 2000, les théories de l'éthique – l'intérêt toujours actuel pour les travaux de Lévinas ou de Nussbaum, par exemple, en témoigne. Mais les essais d'Yvon Rivard ne prennent pas appui sur les parutions du « tournant éthique » de la critique esthétique ou littéraire pour évoquer la question du souci de l'autre, sauf très accidentellement¹⁹⁶. Il me semble que l'appui réitéré, dans les derniers essais, sur les œuvres des « géants » que sont Handke, Broch, Bernanos, Woolf, Simone Weil, Kafka ou Rilke sert moins de « caution » pour développer un propos tout à fait moral qui pourrait apparaître problématique ou dogmatique qu'à se présenter en tant que participant du grand dialogue de la littérature mondiale. C'est que l'essayiste québécois n'est pas d'abord soucieux de justifier une conception de l'engagement ou de la responsabilité valable pour tous, ou alors pour tous

¹⁹⁵ Brendan Quigley, « Introduction : Questions of Responsibility », dans *Literature and Ethics. Questions of Responsibility in Literary Studies*, sous la dir. de Daniel Jernigan, Neil Murphy, Brendan Quigley et Tamara S. Wagner, Amherst (N.Y.), Cambria Press, 2009, p. 8.

¹⁹⁶ *Aimer, enseigner* fait à quelques reprises référence à *Éthique et infini* de Lévinas, mais sans plus. Si, du côté de la critique littéraire, le « tournant éthique » s'est révélé prononcé depuis les années 1980 aux États-Unis, on sait que la critique littéraire française des décennies 1980 et 1990 envisagée dans son ensemble (la précision reste essentielle) est demeurée plus discrète sur les liens entre littérature et éthique au cours des mêmes années. Liesbeth Korthals Altes, dans un article paru en 1999, présentait bien la nature d'un tel « tournant » : « [...] de nombreux critiques se sont ainsi sentis appelés à retrouver la pertinence de leur approche du littéraire pour leur personne, pour un public plus vaste ou une communauté spécifique ». Liesbeth Korthals Altes, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture? », *Études littéraires*, vol. XXXI, n°3 (été 1999), p. 39-40. Il est donc question, on le constate bien, d'une critique qui se présente comme étant de nature éthique, c'est-à-dire qui pratique une ou des approches du texte littéraire qui mettent en relief des questions d'ordre éthique, « des "visions du monde", des manières d'être, d'agir et de sentir » (*Ibid.*, p. 54), etc. Dans cet article, l'auteure s'intéresse notamment aux deux courants dominants représentés dans la critique américaine d'alors soucieuse de réfléchir à l'éthique : d'une part, les déconstructivistes (J. Hillis Miller, Shoshana Felman ou Barbara Johnson) et, d'autre part, des critiques (Nussbaum, Booth, etc.) « provoqués par le relativisme épistémologique et éthique ambiant, qui reviennent à Aristote pour redonner droit de cité à la sagesse pratique à laquelle nous exercerait la littérature » (*ibid.*, p. 40).

les hommes de lettres; il ne semble pas considérer qu'il peut y avoir quelque chose de contestable (ou d'archaïque) dans le fait de soutenir une telle conception. Enfin, il est possible de situer le tournant éthique plus marqué dans les récents essais de Rivard dans la continuité des lectures et des interprétations menées dans son travail d'essayiste au cours des décennies précédentes – et, notamment, dans la foulée de son travail sur Handke, bien qu'il paraisse illégitime de surévaluer la portée ou l'influence de ce dernier dans l'évolution de la pensée récente de Rivard.

Conclusion

À ce stade de la réflexion, il faut reconnaître que le regard jeté sur les essais d'Yvon Rivard à propos de son rapport à l'œuvre de Handke – et, plus largement, à la littérature étrangère – ne rend pas toujours justice aux appropriations concrètes que proposent les romans. Dans « De Rilke à Vadeboncœur », texte dans lequel Rivard réfléchit sur la trajectoire intellectuelle qui l'a mené à s'intéresser d'abord à une tradition universelle – souvent germanophone – au détriment de la tradition québécoise à laquelle il reviendra par ailleurs plus tard, l'essayiste écrit :

Pour quelqu'un qui rêve « de n'être, comme Malte, qu'un léger instant du matin qui prend conscience de soi », commencer à écrire en 1960 au Québec n'est pas chose facile, car c'est précisément à ce moment que le Québec se voit rattrapé par l'histoire, par la nécessité de sortir du rêve, mystique ou enfantin, de vivre dans un éternel présent, dans un pays d'autant plus vaste que réduit, selon l'expression de Vadeboncœur, à « notre domaine pour ainsi dire intérieur ». En fait, je me rends bien compte aujourd'hui que j'étais, malgré mon apparente trahison, désertion, profondément québécois, c'est-à-dire fidèle à ce Québec, tel que décrit par Vadeboncœur, qui se croyait à l'abri des forces qui décidaient de son destin, porté par « [u]ne foi passive dans l'avenir. Le temps passait et il ne se passait rien. Nous étions en dehors du temps ». Ce Québec auquel j'étais fidèle, sans le savoir, en m'identifiant à l'enfant prodigue de Rilke, aux « *moments of being* » de Virginia Woolf ou encore à la durée poétique de Handke, c'était le Québec des écrivains qui, tel Guy Lafond dont la rencontre a été déterminante, rêvent d'écrire sans écrire [...] ¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Yvon Rivard, « De Rilke à Vadeboncœur », *loc. cit.*, p. 41-42. (Pierre Vadeboncœur, *La dernière heure et la première*, 1970, p. 10 et p. 18; cité dans *Ibid.*)

Certes, il y a plus d'une période dans la production de nombreux écrivains, et l'on ne saurait soutenir que *Le milieu du jour* ou *Le siècle de Jeanne* sont représentatifs du travail du premier Yvon Rivard¹⁹⁸; mais, dans cet essai important qui s'apparente à un véritable témoignage, Rivard aspire à présenter son parcours d'écrivain en adoptant, me semble-t-il, une perspective englobante, panoramique. S'il n'est pas étonnant que l'auteur associe son intérêt pour Handke au « hors-temps », il est en revanche beaucoup plus surprenant qu'il s'en tienne précisément à la sortie du temps, associée au « domaine intérieur », à la passivité; on a vu que l'appropriation rivardienne de l'œuvre de Handke ne va pas uniquement dans ce sens, comme si le romancier québécois s'intéressait précisément à ce qui advient grâce à la sortie du temps ou *après* celle-ci. Lorsqu'Yvon Rivard réfléchit autour de sa propre démarche d'écrivain ou lorsqu'il replace ses affiliations dans une perspective résolument québécoise, il se cantonne dans des considérations plus superficielles, alors que ses essais qui contiennent une pensée nourrie du roman ne se satisfont pas de lier l'œuvre de Handke à une tradition québécoise du refuge dans le « domaine intérieur » – loin de là. Quoi qu'en dise l'auteur de « De Rilke à Vadeboncœur », il me semble que le Rivard essayiste et romancier s'attache le plus souvent à une soustraction au temps vouée à ramener fort rapidement le personnage au plus près de l'ordre quotidien, du monde qui le

¹⁹⁸ Je n'ai pas insisté sur le fait que les deux romans étudiés dans ce chapitre font suite aux *Silences du corbeau*, un roman publié en 1986 et qui forme d'une certaine façon une trilogie avec les deux romans sur lesquels je me suis penchée : c'est que je considère que *Le milieu du jour* et *Le siècle de Jeanne* peuvent être étudiés sans référence appuyée aux *Silences du corbeau*, en ce qui concerne le rapport au temps du moins; globalement, les deux œuvres retenues dans ce chapitre me paraissent partager plus de traits entre elles qu'avec le premier roman de la trilogie. Voir Yvon Rivard, *Les silences du corbeau*, Montréal, Boréal, 1986. Mais, en évoquant le travail du premier Yvon Rivard, je pense ici aux deux premiers romans de l'auteur : *Id., Mort et naissance de Christophe Ulric*, Montréal, La Presse, 1976 et *Id., L'ombre et le double*, Montréal, Stanké, 1979. De nombreux critiques ont décelé des traits, dans ces deux premiers romans, qui rapprochent ceux-ci d'une certaine esthétique caractéristique du romantisme allemand; or, Yvon Rivard n'avait pas lu les Romantiques allemands lorsqu'il a rédigé ses deux premiers romans, rappelons-le avec Robert Dion (*ADL*, 222). Sur ces questions, on se référera avec profit à l'article de Gabrielle Pascal, qui s'intéresse notamment à la reprise d'une forme d'idéalisme hégélien dans les deux romans; elle avance que le romancier québécois met également en scène une « quête du surhomme », privilégiant « la forme du voyage et de la *quête* », des voies qui sont bien celles du romantisme européen ou, plus largement, de la production romanesque européenne. Gabrielle Pascal, « L'idéalisme d'Yvon Rivard », *Voix et Images*, vol. VI, n°3 (printemps 1981), p. 474.

circonscrit : si les œuvres de Handke font parfois de même dans leur construction du temps, dans la mesure où certaines épiphanies permettent la saisie du monde de l'expérience vécue du protagoniste, les descriptions de l'évolution de la personnalité du personnage ou de la modification de son rapport au monde immédiatement accessible, qui surviennent dès lors que le temps se condense, sont plus détaillées chez Yvon Rivard. Cela dit, il n'est pas étonnant que Rivard s'appuie sur des auteurs étrangers, et non pas québécois, dans sa théorie du roman, pour développer la possibilité même d'une « sortie du temps » ponctuelle, d'une saisie localisée de l'éternité et non pas l'idée d'un ouvrage qui serait entièrement placé sous l'égide de l'idylle, d'une existence en marge du réel ou en dehors de l'aventure.

L'on a constaté, par l'examen d'une certaine manipulation de l'instant, que Rivard reconfigure le roman et emprunte au récit tel que les conçoit Handke; j'ai surtout associé le travail de Rivard à *La courte lettre pour un long adieu* et à *Lent Retour*. Rivard met en place un rapport à l'expérience épiphanique qui va dans le sens d'une poétique du quotidien, d'une amélioration du lien que son personnage principal entretient avec le présent. Par son travail de *reconfiguration du genre romanesque* et par une première forme de *déplacement générique*, Rivard s'inspire d'éléments qui, dans la pratique du roman et du récit chez Handke, tendent à briser la linéarité, à faire en sorte que les textes glissent vers le non-narratif. J'aimerais maintenant m'attarder un moment sur les cas les plus intéressants de *déplacement générique*. Dans l'introduction du chapitre, je suggérais que l'écrivain québécois, empruntant aux genres du poème et de l'essai-récit tels que pratiqués par Handke, donnait corps à un roman plus « complet » que celui de son homologue autrichien – en dépit du fait que ces autres genres précisent la pensée de Handke sur le roman, dans la mesure où le *Poème à la durée* et les *Essais* (sur la fatigue, sur le juke-box, sur la journée réussie) modulent autrement l'expérience épiphanique, d'une certaine façon. En effet, quelques questions méritent d'être posées : pourquoi Handke a-t-il ressenti le besoin de se tourner vers le poème pour parachever sa réflexion sur la durée? N'est-ce pas parce

qu'il percevait le roman ou le récit comme des formes incapables de contenir véritablement celle-ci sans s'étioler, sans que les fondements mêmes de ces genres s'en trouvent affectés, dépréciés, éteints? Pourquoi une expérience empathique exemplaire est-elle présentée dans l'*Essai sur la fatigue*, texte qui oscille à vrai dire entre l'essai et le récit¹⁹⁹ et ne cesse d'entrecouper la présentation des différents types de fatigue par une réflexion personnelle du locuteur, qui fourmille de points d'interrogation et de doute? En ce qui concerne la durée poétique, Rivard l'estime intégrable au roman, et en fait même une qualité essentielle de celui-ci, voire son *nec plus ultra* : mais c'est sans doute, encore une fois, parce que la durée imaginée par Rivard ne crée pas une échappée *trop* prolongée de l'actualité, ramenant plutôt le personnage au quotidien et aux structures sensibles; elle n'empêche pas, ultérieurement, la reprise d'une progressivité événementielle. Quant à la notion de fatigue, c'est surtout une séquence précise de l'*Essai* qui intéresse Rivard, une expression clé de cette séquence se voyant intégrée à une conversation entre Alexandre et son amie Béatrice, le premier narrant une émission vue à la télévision. Le commentaire autour de cette émission, outre qu'il confirme l'importance de l'affiliation handkéenne chez Yvon Rivard, donne lieu à une réflexion sur ce que l'on pourrait appeler la « vérité de l'art ». Cette vérité, nous apprend Yvon Rivard, est relative à ce que le contact avec l'art peut révéler chez tout individu : l'élargissement ou la sortie de soi grâce à la beauté de l'objet; la fraternité ou la rencontre entre les êtres. Si l'expérience empathique était pensée sous une forme discursive dans l'*Essai*, intégrée à un exposé sur la fatigue, elle n'est pas non plus dépourvue d'un aspect didactique dans *Le siècle de Jeanne* : cependant, Rivard fait ici du roman une forme polyvalente, voire constituant le « fourre-tout » idéal, dans la mesure où l'expérience d'identification à autrui de personnages télévisuels seconds est d'abord intégrée à titre d'exemple, puis suscite le commentaire d'autres personnages qui conversent, communiquent entre eux. Cette réflexion autour de la communion dans

¹⁹⁹ Cela dit, contrairement aux deux autres « essais » de Handke (l'*Essai sur le juke-box* et l'*Essai sur la journée réussie*), l'*Essai sur la fatigue*, dans sa version originale allemande, ne comporte pas de sous-titre fixant d'ores et déjà son appartenance générique.

« la lumière de la fatigue » de Sagan et Handke, menée par Alexandre, alimentera précisément la connivence entre Béatrice et celui-ci, ainsi que l'idéal altruiste que tente de transmettre *Le siècle de Jeanne*. Le roman se révèle ici la forme hybride par excellence, apte à combiner de manière productive traité et expérience vécue, savoir et dialogue.

Par ailleurs, pour certains *déplacements génériques* étudiés ici, j'oserais reprendre le terme de « transposition », utilisé par Dion, Fortier et Haghebaert pour décrire la dynamique des genres que propose la littérature contemporaine; la transposition « correspond à la reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus²⁰⁰ ». Dans le cas des liens avec le *Poème à la durée*, Rivard s'approprie ainsi des traits génériques souvent associés au poème pour les intégrer au roman et même développer sa conception du roman idéal, notamment dans le cadre de réflexions sur la lecture. En ce qui concerne le rapport développé dans *Le siècle de Jeanne* avec *l'Essai sur la fatigue*, je ne décèlerais pas dans celui-ci un réel phénomène de transposition : l'intégration par Rivard d'un certain « discours du savoir » dont l'essai-récit de Handke est porteur reste ponctuelle, ne survenant qu'à une reprise. De ce fait, elle n'a pas le caractère inattendu, ou possiblement « subversif » vis-à-vis des conventions du roman que peut acquérir le choix de privilégier de nombreuses « pauses poétiques » fortes qui rompent constamment avec la linéarité.

Alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que les diverses appropriations de l'œuvre de Handke, associées à plus d'un genre, donnent lieu à des formes d'hybridation extrêmement marquées, à une hétérogénéité des éléments génériques d'une telle ampleur que *Le siècle de Jeanne*, par conséquent, aurait pour ainsi dire perdu toute apparence de roman, il me semble qu'on note plutôt, dans l'appropriation du *Poème à*

²⁰⁰ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « La dynamique des genres, suite. Conclusion », *loc. cit.*, p. 353-354.

la durée de Handke par exemple, une transposition du discours poétique en discours romanesque.

Rivard s'approprie ainsi un pan de l'œuvre de Handke de manière créatrice, originale, dans une démarche qui met surtout à l'avant-plan sa propre conception du roman. Fût-ce en raison des déplacements génériques, on ne saurait ainsi qualifier la démarche de Rivard en fonction d'un lien de dépendance vis-à-vis de l'œuvre de l'écrivain autrichien. Du reste, dans les essais qui abordent de manière générale le roman et ses dispositifs, Handke est rarement au tout premier plan. Il me paraît utile, afin de mettre un terme aux réflexions menées dans ces pages, d'insister sur un dernier aspect : les deux œuvres de Rivard exhibent de manière limpide la vision du roman qui les sous-tend, qu'elles imaginent à partir notamment des appropriations de l'œuvre de Handke. On a vu que l'expérience de l'instant se trouve en quelque sorte théorisée, véritablement problématisée à plusieurs reprises dans *Le siècle de Jeanne*; même dans le cas de la réflexion autour de la fatigue, le narrateur prend le parti de raconter une émission littéraire à son amie Béatrice, émission à laquelle Handke était invité : à la suite de cette narration, Béatrice qui elle-même connaît étroitement les milieux culturels, semble voir en Handke un auteur d'exception, l'associe à « des auteurs qui sont plus forts que la télé, les journaux, les salons, plus forts que leur propre désir de reconnaissance » (*SDJ*, 181). Béatrice associe alors l'homme à l'auteur, faisant par ricochet de Handke un écrivain capable de susciter des moments de révélation semblables à celui qui s'est produit au cours de l'émission littéraire. Bien sûr, le parti-pris de l'autoréflexivité dans les romans d'Yvon Rivard reste évident; cela dit, il me semble que dans *Le siècle de Jeanne*, le romancier québécois, en plus d'ériger Handke en modèle – l'appui délibéré sur des « modèles » restant, rappelons-le, peu reconnu dès lors qu'il est question de la littérature contemporaine, du moins pour un pan de la critique française –, va dans un tout autre sens que les auteurs du texte de filiation étudiés par Viart et par bien d'autres. L'examen des liens avec l'œuvre de Handke met ainsi au jour l'élaboration concrète d'une nouvelle esthétique chez le romancier

québécois. Qui plus est, le narrateur-écrivain Alexandre évalue aussi de manière critique cette esthétique, ainsi que les procédés qui la sous-tendent, invalidant ainsi d'une autre façon le portrait habituel du texte de « filiation », ce dernier manifestant rarement un souci de mesurer la valeur des choix formels ou idéologiques des œuvres du passé qui figurent en son sein ou y font l'objet d'une simple « réception » – et non pas d'une réception tendue vers la nouveauté ou foncièrement créatrice. Rappelons-nous le propos de Dominique Viart cité dans l'introduction, Viart qualifiant les récits de filiation du tournant du millénaire grâce à la notion de « lecture-écriture », évoquant une littérature contemporaine qui incarnerait une « réception » plutôt qu'une « production » au sens plein du terme²⁰¹. Dans son article fondateur sur le texte de filiation, Viart écrit également, à propos du lien qu'entretient la littérature alors actuelle (1999) avec les œuvres du passé ou les œuvres canoniques :

Aussi la visée ultime n'est-elle jamais l'institution d'une esthétique ni la constitution d'un nouvel art poétique. La question adressée à ces œuvres ne tient pas de l'évaluation des formes ni des styles : au-delà des formes et des styles, mais en passant par eux, elle cherche dans l'écriture ce qui peut s'investir ou se retrouver du sujet ou du réel²⁰².

Il me paraît évident que les romans de Rivard, dans leurs rapports avec les textes de Handke, vont bien au-delà d'une forme de pensée de l'Autre qui viserait à compenser la fragilité du personnage contemporain. Si l'appropriation des œuvres de Handke dans *Le siècle de Jeanne* suggère bien un accès renouvelé au réel, elle contribue également à la mise en place d'un véritable art du roman, par le regard explicite jeté sur la construction du temps dans le roman ou par des développements décrivant les moyens ou les gestes susceptibles de favoriser la reconnexion au monde des personnages. Alors que, selon Dion, Fortier et Haghebaert, la dynamique des genres à l'œuvre dans les textes contemporains témoigne souvent d'un délaissement de l'enjeu esthétique, « du moins sur le plan de sa théorisation²⁰³ », on a droit à une démarche d'un autre ordre

²⁰¹ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *loc. cit.*, p. 131.

²⁰² *Ibid.*, p. 133.

²⁰³ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « La dynamique des genres, suite. Conclusion », *loc. cit.*, p. 360.

dans le roman de Rivard, démarche qui vise à afficher et à marquer ses techniques ou ses procédés, dans le but de les peaufiner et dans une attitude tendue vers la fondation d'une esthétique. De ce point de vue, *Le siècle de Jeanne* paraît éloigné d'un grand nombre de productions contemporaines qui, dans leur travail sur le genre, « ont renoncé à poursuivre un hypothétique progrès et se tournent volontiers vers le passé – et, partant, vers le déclassé –, dans un geste nostalgique de ressaisissement de la tradition, de citation parfois ironique/parodique, parfois sérieuse²⁰⁴ ». Si Rivard ne témoigne pas, dans son roman, d'une pensée du genre romanesque qui reposerait sur des contraintes extrêmement strictes, ou qui serait située dans une chronologie établie, dans l'histoire littéraire, il développe néanmoins par l'entremise du personnage d'Alexandre un propos sur le roman « idéal », suggérant que ce dernier possède un certain nombre de caractéristiques précises qui méritent d'être exposées dans la fiction.

²⁰⁴ *Ibid.*

CHAPITRE IV :
L'HYPertextUALITÉ INTERCULTURELLE.
PARODIER ET PASTICHER THOMAS BERNHARD
(NICOLE FILION ET CATHERINE MAVRIKAKIS)

On sait que la critique littéraire anglo-saxonne a souvent été soucieuse de réfléchir à la question de la réécriture ou de l'adaptation du canon à partir des théories postcoloniales et en situant résolument son propos sur le plan de l'« identité », s'appuyant sur les concepts de nation, de classe, de genre, etc. Une telle tendance a conservé des échos jusqu'à aujourd'hui, si bien que les chercheurs qui œuvrent actuellement dans le vaste domaine des *Adaptation Studies* ou des recherches sur l'appropriation culturelle peinent parfois à éluder les prises de position introduites par les nombreuses recherches consacrées au « *writing back* ». Pourtant, les textes littéraires d'aujourd'hui qui proposent des dialogues riches avec le canon au point où l'on peut s'autoriser à déceler des phénomènes d'appropriation productive en leur sein reposent souvent sur une logique bien différente de celle des « rapports de pouvoir ». Dans les textes parodiques d'aujourd'hui par exemple, il n'est pas invraisemblable de trouver une pensée nourrie de l'interculturalité, comme si les auteurs de ces parodies étaient soucieux de valoriser l'échange, de saluer la mémoire de l'Autre plutôt que d'aller dans le sens d'une démarche absolument subversive ou d'une célébration de la différence culturelle.

Ayant récemment consacré un ouvrage aux nombreuses adaptations de Shakespeare écrites en langue française au Québec depuis les années 1960, Jennifer Drouin opte pour une démarche qui va dans le sens de la première tendance décrite ci-haut, inspirée des études postcoloniales. En effet, Drouin situe résolument son travail dans la perspective d'une réflexion sur les minorités :

Through close textual readings of the adaptations with an eye to discerning the points of divergence between the Shakespearean « source » texts and Québécois authors' rewritings of them, focusing in particular on representations of nation and gender, this book seeks to explain why contemporary Québécois playwrights appear so obsessed with rewriting Shakespeare, what changes they make to the Shakespearean text, and how the differences between

Shakespeare and the adaptations engage the nationalist, feminist, and queer concerns of contemporary Québec society. The readings do not enumerate translation differences but investigate the radical changes to content that allowed Québécois playwrights to advocate subversive political discourses and to contribute to the hot debates of the Quiet Revolution in the 1960s, the 1970 October Crisis, the 1980 and 1995 referenda, the rise of feminism, and the emergence of AIDS¹.

Au total, Drouin montre que les adaptations de Shakespeare au Québec témoignent de préoccupations beaucoup plus grandes par rapport à la « nation » qu'à l'égard des questions du « genre » ou de la « sexualité ». Généralement, les « Shakespeares québécois » sont ainsi beaucoup plus proches de leurs semblables australiens, néo-zélandais, écossais ou catalans que des textes canadiens inspirés de ceux du grand dramaturge. Il ne s'agit pas ici de critiquer la démarche de Drouin ou ses présupposés, mais simplement d'exposer à quel point il demeure habituel de réfléchir sur l'adaptation dans une optique résolument politique.

Parmi les chercheurs qui depuis les années 2000 ont souhaité repenser les concepts de « *writing-back* » ou de « contre-discours », certains reconnaissent volontiers la difficulté de la mission qu'ils ont choisie. C'est le cas de John Thieme, qui se donne toutefois des objectifs concrets et novateurs dans *Postcolonial Con-Texts. Writing Back to the Canon*², en s'appuyant notamment sur le terme de « *con-text* » :

My use of the terms « con-text », to indicate postcolonial texts that engage in direct, if ambivalent, dialogue with the canon by virtue of responding to a classic English text, and « pre-text », to refer to the canonical texts to which they respond, is not simply a convenient shorthand. It is also intended to suggest the need to locate the postcolonial works in broader contexts than those offered by the apparently determinant pretexts for writing provided by their English « parents ». So, although « con-texts » is a term that may initially suggest oppositionality, it is used here to refer also to the full range of discursive situations (contexts), many of which have little or nothing to do with the canon, from which the counter-discursive works emerge³.

¹ Jennifer Drouin, *Shakespeare in Québec. Nation, Gender, and Adaptation*, Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press, 2014, p. 4.

² John Thieme, *Postcolonial Con-texts. Writing Back to the Canon*, Londres et New York, Continuum, 2001.

³ *Ibid.*, p. 4-5.

Selon Thieme, il conviendrait de s'intéresser également à des identifications individuelles de l'auteur du « *con-text* » qui ne sauraient être associées aux grandes catégories identitaires traditionnelles; il s'agit donc d'illustrer le caractère spécifique de chaque univers postcolonial. En dépit de ses souhaits, Thieme reconnaît qu'il peut difficilement faire l'économie totale des concepts habituels (la race, la classe, la génération, etc.) : « *This said, many subject positions can be located within a complex of the obvious categories [...]*⁴. »

En 2014, dans son ouvrage *What Is a Classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon*⁵, Ankhi Mukherjee entreprend pour sa part de prendre en considération des « canons alternatifs » dans le monde anglo-saxon. Sa démarche a l'intérêt d'accorder à la langue, en tant que principe créateur, une importance plus grande qu'à la nation. Dans le cinquième chapitre de son ouvrage, il propose ainsi deux définitions de ce qu'il appelle le « canon vernaculaire » :

*[...] one related to the variant Englishes in Anglophone postcolonial literature, and the other involving an extensive deterritorialization of the national implications of English, which has contributed to the continental drift of English literature to « literatures in English »*⁶.

La démarche de Mukherjee veut mesurer les liens entre les théories du postcolonialisme et celles de la « *world literature* » afin de réfléchir autrement à la question du canon et de penser la littérature de langue anglaise à partir de systèmes littéraires mondiaux.

Si je me penche ici sur des travaux tels que ceux de Drouin, de Thieme ou de Mukherjee, ce n'est pas parce que je songe à examiner la démarche hypertextuelle des écrivains québécois de mon corpus, qui les associe à des auteurs germanophones, à partir d'une approche inspirée des théories postcoloniales; mais il me semble qu'une telle approche a indéniablement infléchi le regard que la critique littéraire

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ Ankhi Mukherjee, *What Is a Classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2014.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

contemporaine continue de jeter sur la réécriture ou l'appropriation hypertextuelle du canon, regard qui se déprend parfois difficilement de considérations très politiques ou relatives à une logique du « pouvoir ». Soit dit en passant, avec l'exemple de Mukherjee, on a affaire à une entreprise qui s'éloigne pleinement de la formule « *The Empire writes back* » afin de souligner le fait que la littérature postcoloniale n'est pas qu'une littérature écrite *après* le canon ou alors selon un certain « mimétisme » colonial. Au contraire, cette littérature comporterait des traits distinctifs et véritablement originaux; c'est aussi ce que dévoile le travail de Thieme, d'ailleurs. Me référer brièvement aux approches de Mukherjee et Thieme me semble stimulant pour introduire ma réflexion sur la parodie et le pastiche de Bernhard au Québec, dans la mesure où ces approches reposent sur une vision non-hiérarchique de l'appropriation culturelle; ainsi demeurent-elles inspirantes pour orienter le regard que je poserai sur des rapports entre des traditions littéraires qui ne jouissent pas d'une réception « égale » à l'échelle internationale ou entre des auteurs consacrés et des auteurs qui n'ont pas fait l'objet d'une consécration.

Fait intéressant : dans le vaste domaine des *Adaptation Studies*, une critique comme Julie Sanders a également mis en garde contre une approche trop strictement politique de l'appropriation. Elle écrit, dans l'introduction de son fameux ouvrage *Adaptation and Appropriation* :

At this volume will stress, there is frequently heartfelt political commitment standing behind acts of literary appropriation or « revision ». [...] But the political aspect of « re-visionary » writing should never occlude the simultaneously pleasurable aspects of reading into such texts their intertextual and allusive relationship with other texts, tracing and activating the networks of association that we have been describing⁷.

Si j'ai choisi, dans ce chapitre, de placer la notion d'hypertextualité à l'avant-plan, c'est aussi pour insister d'emblée sur des liens de texte à texte, suivant ainsi la recommandation de Sanders. J'évoque, comme le titre de mon chapitre le précise déjà, une « hypertextualité interculturelle », l'épithète « interculturelle » me permettant par

⁷ Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Abingdon, Routledge, 2006, p. 7.

exemple de désigner une ouverture du texte sur le monde ou sur l'interculturel, par le biais des ressources de l'hypertextualité. On aura deviné, toutefois, que je n'utilise pas l'« hypertextualité interculturelle » pour mettre en lumière des rapports entre des forces antagonistes qui iraient dans le sens de relations de pouvoir et dont rendrait compte l'examen des liens entre l'hypertexte et son ou ses hypotextes(s).

Je me permets de mentionner une dernière théorie de l'adaptation, celle de Linda Hutcheon et de Siobhan O'Flynn⁸, car elle expose à quel point les théoriciens de l'adaptation accueillent les dynamiques de « pouvoir » dès lors qu'il s'agit d'adaptations qui transcendent les cultures. C'est que Hutcheon et O'Flynn évoquent les spécificités des adaptations transculturelles, allant jusqu'à suggérer : « *Adapters across cultures probably cannot avoid thinking about power*⁹. » L'écrivain contemporain qui entreprend de réécrire une œuvre européenne « canonique » est-il contraint de réfléchir selon une dynamique des rapports d'autorité? Les auteurs des romans qui seront étudiés dans ce chapitre, qui ancrent leur œuvre de manière explicite dans un univers québécois finement présenté, seraient-ils tenus, s'ils adaptent les œuvres de Bernhard, de réfléchir en fonction d'un classement normatif, d'un ordre, d'un raisonnement évoquant un « dominant » et un « dominé », fût-ce pour les subvertir ou les renverser? Hutcheon et O'Flynn retiennent le terme d'« *indigenization*¹⁰ » pour qualifier l'entreprise des écrivains qui optent pour des adaptations transculturelles. Bien entendu, on ne peut que saluer le vœu des auteures de mettre l'accent sur le rôle joué par le contexte socio-culturel d'accueil, celui au sein duquel l'auteur de l'adaptation œuvre. Un tel vœu est notamment manifeste dans l'extrait suivant :

The cultural power that has accrued to the works of Shakespeare can be adapted and adopted by the British in the name of patriotism and national culture. But for Americans, Australians,

⁸ Linda Hutcheon, avec Siobhan O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, Abingdon, Routledge, 2^e édition, 2013 [2006].

⁹ *Ibid.*, p. 152.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

*New Zealanders, Indians, South Africans, or Canadians, that power must be adapted into differently historically colonized contexts before being transformed into something new*¹¹.

Certes, les phénomènes que j'étudierai n'ont sans doute pas la portée pleinement « adaptative » de ceux que décrivent Hutcheon et O'Flynn. Si le contexte québécois d'accueil est représenté de manière détaillée chez Nicole Filion qui parodie Bernhard¹² et chez Catherine Mavrikakis qui le pastiche¹³, et s'il est clair que les auteures s'inspirent de thématiques qui traversent l'œuvre de Thomas Bernhard pour éclairer des situations perçues comme « québécoises » avec un souci réel du détail voire de l'exhaustivité, les textes de Mavrikakis et de Filion maintiennent un certain paradigme de l'altérité, prennent plaisir à évoquer Bernhard et son œuvre en tant qu'ils sont, justement, *étrangers* ou méconnus au Québec. Plus encore que les entreprises que décrivent Hutcheon et O'Flynn, les démarches des auteures québécoises relèvent du souci de se livrer à des rapprochements entre les cultures, entre les écrivains; le maintien d'un certain paradigme de l'altérité n'est pas conçu comme une « menace » pour le traitement de thèmes québécois.

On constatera donc que la parodie et le pastiche auxquels se livrent Nicole Filion et Catherine Mavrikakis ouvrent parfois sur des rapprochements ou des allusions interculturels; par moments, c'est lorsqu'on examine le fonctionnement ou les procédés de l'écriture hypertextuelle que le rapprochement entre les cultures devient le plus patent – comme si, par exemple, la culture étrangère était véritablement soudée ou imbriquée à la culture d'appartenance du texte B *par* la parodie ou plutôt par les ressources de celle-ci. Plutôt que de penser l'intégration de références interculturelles proposée au sein de l'écriture hypertextuelle comme une entreprise extrêmement subversive sur le plan politique, j'ai dit mon intention de déceler dans cette intégration le signe de l'ouverture de l'hypertextualité sur le monde. C'est qu'il

¹¹ *Ibid.*, p. 151.

¹² Nicole Filion, *Noces villageoises*, *op. cit.*

¹³ Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, *op. cit.*

paraît tout à fait pertinent de s'inspirer des développements théoriques récents sur l'intertextualité pour envisager les liens hypertextuels. En parcourant les panoramas critiques consacrés en France à la notion d'intertextualité depuis environ vingt-cinq ans, on constatera que les synthèses récentes de Tiphaine Samoyault et de Sophie Rabau sont de celles qui proposent des perspectives neuves, et, surtout, partagent un réinvestissement semblable du débat entre littérature référentielle et littérature non référentielle dans ses liens avec la notion d'intertextualité¹⁴. Je m'appuierai ici exclusivement sur le travail de Samoyault; à mon sens, il illustre de convaincante manière la nécessité d'invalider l'hypothèse d'une séparation radicale entre la littérature et le monde qui serait appuyée par la notion d'intertextualité. Il indique aussi de manière très concrète comment le texte littéraire peut évoquer le monde par le biais de l'intertextualité.

D'entrée de jeu, la synthèse de Samoyault paraît se donner pour objectif principal de « penser l'intertextualité de manière unifiée, en rassemblant ses traits autour de l'idée de mémoire¹⁵ ». On sait bien sûr qu'au structuralisme qui faisait de l'intertextualité un moyen de soutenir la clôture du texte a succédé le poststructuralisme qui a favorisé une *certaine* ouverture du texte par le biais de l'intertextualité; néanmoins, il n'est sans doute pas inutile de rappeler, avec Antoine Compagnon, que l'ouverture à laquelle conviait le poststructuralisme demeurerait pour l'essentiel ouverture « sur les livres, sur la bibliothèque¹⁶ ». Or, si la notion d'intertextualité a fréquemment été associée au concept de « mémoire », en quoi le travail de Tiphaine Samoyault paraît-il novateur? C'est que la mémoire qu'elle décrit pourrait s'apparenter à quelque chose comme une « mémoire du réel » :

¹⁴ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, et Sophie Rabau, *op. cit.* Leurs réflexions rappellent le travail d'Antoine Compagnon publié quelques années plus tôt. Dans *Le démon de la théorie*, la section chapeautée par le sous-titre « Illusion référentielle et intertextualité » se révèle utile pour bien saisir les enjeux que décrivent Samoyault et Rabau. Voir Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 115-120.

¹⁵ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 117.

La distinction communément établie entre littérature référentielle et littérature non référentielle pose des frontières commodes entre discours sur le monde et discours fictionnel. L'intertextualité invite à bousculer quelque peu cette distinction en introduisant un troisième pôle, pour lequel nous proposons le néologisme de *référencialité*, pour le différencier de la référentialité et qui correspondrait bien à une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle¹⁷.

Nous proposons ainsi d'identifier trois modalités grâce auxquelles la référence intertextuelle, tout en maintenant le discours dans les règles de l'énoncé littéraire, permet de faire signe du côté du monde : sans y conduire, elles ont une certaine manière de le rendre présent; elles seront les trois lieux où s'exhibe la *référencialité*¹⁸.

Samoyault évoque une « intertextualité substitutive », une « intertextualité ouverte » et une « intertextualité intégrante »¹⁹, qui constituent les trois modalités par lesquelles le texte pointe vers le monde : dans ce chapitre, c'est au premier chef l'« intertextualité ouverte » qui m'intéressera. M'inspirant de la démarche de Samoyault, je considère qu'il est parfois possible de dégager des références au monde ou au réel dans les phénomènes hypertextuels. L'examen attentif des mécanismes qui appuient l'écriture au second degré me permettra, lors de l'analyse du roman de Nicole Filion, de lever le voile sur l'élaboration d'une forme de « mémoire interculturelle », de montrer que les phénomènes hypertextuels peuvent faire figure d'« intermédiaire » entre le texte et le monde. Dans un texte paru en 2002, Frank Wagner suggère pour sa part

d'examiner avec attention les tenants et aboutissants des écritures doubles, en vue d'en dégager les implications – sur les plans poétique, sociopsychologique, socio-historique et épistémologique – sans pour autant perdre de vue leur dimension proprement esthétique²⁰.

Wagner en appelle aussi à une reconsidération de la problématique de la référencialité dans ses liens avec l'hypertextualité, question souvent carrément écartée par les théoriciens de l'écriture au second degré, comme si le choix d'opter pour des pratiques hypertextuelles développées conduisait à remplacer purement le réel par l'univers des livres : « [...] non seulement l'hypertextualité ne récuse pas la problématique de la référencialité du texte littéraire, mais au contraire elle est susceptible de favoriser, certes

¹⁷ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85-87.

²⁰ Frank Wagner, « Les hypertextes en questions : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n°s 1-2 (hiver 2002), p. 297.

indirectement, sa réhabilitation²¹ ». Afin d'illustrer le fait que l'hypertextualité conserve des dimensions socio-historiques et socio-culturelles fortes, Wagner rappelle l'importance de l'existence d'un « fonds culturel commun pour le bon fonctionnement de la relation d'hypertextualité²² ». Le lecteur joue en effet un grand rôle dans ce bon fonctionnement; non seulement une telle relation exige de lui qu'il fasse appel de manière continue et profonde à ses aptitudes analytiques, mais elle implique aussi que le lecteur possède un savoir l'aidant à reconnaître l'œuvre pastichée, parodiée, travestie, etc. Bien entendu, Wagner est conscient que les motivations qui se dissimulent sous les pratiques hypertextuelles sont diverses : il peut s'agir de célébrer le patrimoine culturel, de lui offrir plutôt un « acte de résistance²³ », etc. Cela dit, on verra que Nicole Filion et Catherine Mavrikakis témoignent explicitement du vœu de créer un patrimoine culturel commun, lorsqu'elles optent pour une écriture hypertextuelle s'appuyant sur les œuvres de Bernhard. Filion agit ainsi par le recours au questionnaire, tandis que Mavrikakis s'intéresse notamment au contexte culturel autrichien qui a contribué à fixer l'œuvre de Bernhard dans la mémoire collective, tout en insistant sur le fait que le Québec doit s'ouvrir aux littératures étrangères – Mavrikakis invoque même une sorte de Bernhard québécois. Les deux entreprises d'écrivains québécois formulent sans ambiguïté aucune le vœu que Thomas Bernhard soit présent au sein d'une certaine mémoire collective québécoise, en tant que modèle d'écrivain pourfendeur de diverses formes d'institutions.

L'article de Wagner se donne également pour objectif d'examiner les « liens indissociables de l'esthétique, du socio-psychologique et du socio-culturel qui caractérisent l'hypertextualité²⁴ ». C'est dire que Wagner souhaite notamment réintroduire la problématique du sujet dans le traitement des phénomènes

²¹ *Ibid.*, p. 305.

²² *Ibid.*, p. 311.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 311.

hypertextuels, refusant de considérer, par exemple, que ces phénomènes donnent à lire un effacement du sujet derrière les mots de l'autre :

Si l'hypertextualité ne s'oppose pas à la référentialité, on constate qu'elle n'empêche pas non plus l'expressivité. J'ajouterais volontiers *bien au contraire*, dans la mesure où elle peut être définie comme un *carrefour de subjectivités* [...]. Toutefois, il importe de préciser que ces subjectivités ne doivent pas être comprises comme des identités figées et distinctes, mais plutôt comme des entités fluctuantes que leur relation interactive contribue à mutuellement définir²⁵.

Cette vision de l'hypertextualité comme « carrefour de subjectivités » me paraît stimulante pour traiter des exemples que propose mon corpus; ainsi peut-on placer l'auteur de l'hypertexte et l'auteur de l'hypotexte sur un réel pied d'égalité, et non pas étudier les pratiques hypertextuelles à partir de positions hiérarchiques. Si les liens hypertextuels ont parfois pour résultat une ouverture du texte sur le monde ou sur l'allusion interculturelle, c'est donc dire qu'une telle ouverture peut aussi être conçue comme le produit d'une rencontre de subjectivités autoriales.

À la lumière de toutes ces remarques, j'évoquerai l'« hypertextualité interculturelle », dans ce chapitre, pour décrire les textes de mon corpus qui transforment ou imitent le(s) texte(s) canonique(s) en décelant dans celui-ci ou dans ceux-ci une problématique d'ordre socioculturel, suggérant également par le biais de la fiction la prévalence de la même problématique au sein de la culture québécoise d'accueil. Il ne suffit toutefois pas que le texte contemporain transpose cette problématique au sein de « sa » culture d'appartenance; ainsi parlerai-je d'« hypertextualité interculturelle » quand cette transposition est effectuée à l'aide d'une écriture hypertextuelle délibérée, c'est-à-dire par un rapport parodique ou par le pastiche.

Plus concrètement, j'examinerai d'abord, dans *Noces villageoises* de Nicole Filion, une satire du système judiciaire semblable à celle que propose *Corrections* de Thomas Bernhard : je montrerai que Filion entre dans un rapport avec cette œuvre qui

²⁵ *Ibid.*, p. 309.

tient de la parodie, une parodie qui toutefois ne prend pas Bernhard pour principale cible. Puis, je me pencherai sur *Ça va aller*, qui pastiche le *courant* de l'*Anti-Heimatliteratur* tel que l'a pratiqué Bernhard, mais également le *sujet* du financement des artistes par l'État, sujet qui correspond à la « problématique » d'ordre socioculturel dans la perspective de ce chapitre. Les pastiches de *courant* et de *sujet* sont étayés, par surcroît, par un pastiche de *style*, Mavrikakis ayant repris certains procédés de répétition pratiqués par Thomas Bernhard.

Je tiens également à préciser que la notion d'hypertextualité telle qu'elle sera étudiée dans ce chapitre ne renvoie pas prioritairement à la définition de Genette, laquelle est par ailleurs fréquemment récupérée de manière assez libre au sein de la critique littéraire contemporaine. Rappelons que le théoricien s'est intéressé, par la mise en place de ce terme dans *Palimpsestes*, au « versant le plus ensoleillé²⁶ » des relations hypertextuelles : « celui où la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle²⁷ ». Pour mon propos, qui vise à cerner des phénomènes d'*affiliation*, la définition genettienne ne me semble pas la plus adéquate. Les exemples qui m'intéresseront dans ce chapitre ne proposent pas des appropriations extrêmement massives de l'œuvre A (ou des œuvres A), au point où on aurait l'impression que l'œuvre B serait dépourvue de toute consistance propre sans le rapprochement avec la ou les œuvres de Bernhard ou qu'il faudrait prendre en considération toute l'œuvre A pour être en mesure d'étudier l'œuvre B. L'hypertextualité telle qu'elle est entendue dans ce chapitre se réfère à une écriture au second degré, mais le préfixe « hyper- » renvoie avant tout à son étymologie (« au-dessus » ou « au-delà ») ou alors au renvoi direct à d'autres textes, plutôt que d'évoquer l'exagération ou l'excès, ou alors le « plus haut degré ». S'appuyer sur la définition

²⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 16.

²⁷ *Ibid.*

genettienne de l'hypertextualité consisterait d'une certaine façon à préférer la filiation à l'affiliation, car cette définition mise bel et bien sur une certaine idée de la dépendance directe; or, l'on peut inverser une telle perspective et suggérer que l'œuvre B (la parodie, le pastiche) n'a pas à être perçue d'abord tel le produit de la transformation d'une œuvre A. Par ailleurs, avec l'exemple de Mavrikakis, j'examinerai une écriture hypertextuelle qui ne se contente pas de pasticher un unique texte de Bernhard, mais s'inspire de divers textes de ce dernier.

L'un des objectifs du présent chapitre est aussi de mesurer la valeur des principales théories contemporaines de la parodie et du pastiche, privilégiées au sein de la critique francophone, pour l'analyse de corpus interculturels : il s'agit parfois de théories anglophones, quand ces théories me paraissent très utilisées actuellement par des critiques francophones dans le cadre d'études de cas ou de panoramas théoriques. J'ai dit que les œuvres littéraires étudiées ici vont dans le sens d'une pensée favorable aux rapprochements entre les sociétés, les cultures et ne paraissent pas le fruit d'une réflexion soucieuse de dégager des rapports hégémoniques comme c'est parfois le cas dans les œuvres consacrées à la réécriture du canon. Au sein des textes étudiés dans les pages qui suivent, la littérature autrichienne (l'œuvre ou l'esthétique de Thomas Bernhard) quitte pour ainsi dire sa place pour être intégrée à l'espace culturel ou littéraire québécois; mais tout se passe comme si les deux traditions se retrouvaient alors dans un espace commun d'action, qui valorise une démarche que l'on pourrait dire « anti-institutionnelle ». Les textes québécois deviennent de manière explicite les réceptacles d'un savoir, de connaissances, d'un héritage bernhardien, notamment par la métafiction chez Filion. La réflexion autour des définitions contemporaines de la parodie et du pastiche a donc pour but d'identifier la définition de la parodie ainsi que la définition du pastiche qui sont les plus susceptibles d'orienter la réflexion sur l'affiliation, de permettre à l'analyste de travailler sur des pratiques hypertextuelles tendues vers la reconduction d'une certaine tradition; une reconduction qui comporte

des écarts certes, mais qui n'est jamais le reflet d'une démarche profondément iconoclaste vis-à-vis des grandes œuvres du passé.

Noces villageoises : la parodie métafictionnelle et la satire du système judiciaire

Il me faut le reconnaître d'emblée : les deux formes de la parodie et du pastiche sollicitent également mon intérêt parce qu'elles sont associées par la critique à des vecteurs privilégiés de la réécriture contemporaine. De ce point de vue, Annick Bouillaguet écrivait dès 1996 que « l'écriture imitative, dans les divers aspects qu'elle peut prendre, semble aujourd'hui privilégier la parodie et le pastiche²⁸ ». Si une critique comme Margaret A. Rose a d'abord lié fortement « parodie » et « modernité »²⁹, Bakhtine avait pour sa part, on le sait, estimé que la parodie de la modernité était bien quelconque par rapport à celle de l'Antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance. Daniel Sangsue, au même titre que Bouillaguet, rappelle que notre époque a bel et bien remis la parodie à l'ordre du jour. Pour ce faire, il adopte cependant une véritable perspective historique, opposant la théorie plus récente de la parodie à un « autrefois » qui correspond aux trois premiers quarts du XX^e siècle environ :

La parodie [...] apparaissait au contraire généralement comme une activité polémique et satirique, retournant des thèmes et des formes, « s'attaquant » aux défauts d'un auteur ou d'un genre, subvertissant le patrimoine culturel à travers le rire. Les Formalistes russes parlaient d'ailleurs de destruction, mais aussi de « combat » entre texte parodiant et texte parodié, et Bakhtine de « dénonciation » ainsi que de « destruction ».

Cette belligérance, cette agressivité, il semble que la théorie récente de la parodie veuille l'estomper (Genette lui-même fait de la parodie une pratique purement ludique). Tout se passe en effet comme si notre époque, dans son désir de réhabiliter une parodie qui avait mauvaise presse, souffrant à la fois de son acception populaire péjorative et d'un passé critique où elle était souvent apparue comme une pratique dégradante (l'une étant la conséquence de l'autre), lui avait enlevé son pouvoir d'opposition et de transgression, avait en quelque sorte

²⁸ Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 5.

²⁹ Margaret A. Rose, *Parody//Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, op. cit.

« arrondi ses angles » pour la faire mieux accepter, ou pour qu'elle corresponde à un certain consensus culturel qu'on peut voir s'installer au XX^e siècle ou avec la postmodernité³⁰.

Les suggestions de Sangsue donnent bel et bien à penser que l'écriture parodique de notre époque irait davantage dans le sens de l'harmonie ou de l'équilibre, d'une pratique plus respectueuse. Le roman *Noces villageoises*, s'il n'épouse pas le « consensus culturel » et s'il entre dans une relation quelque peu ambiguë avec l'œuvre de Bernhard, n'est cependant pas fondé sur un rapport parodique foncièrement subversif; j'y reviendrai. Je me dois néanmoins de mentionner, d'ores et déjà, que ce sont les conceptions et les définitions plus restreintes de la parodie qui m'occuperont : les acceptions trop extensives qui en font « une sorte de répétition entropique³¹ » ou « une forme d'esprit composée à la fois de clownerie et de subversion³² », bien qu'elles puissent être courantes dans un certain discours social, ne sont guère utiles pour l'étude des parodies interculturelles.

C'est par l'analyse de *Noces villageoises*³³ que je serai amenée à passer en revue les principales théories contemporaines de la parodie. Le roman expose les aléas d'une dispute entre voisins concernant un droit de passage. On apprend (NV, 44) que Charlotte LeComble possède un chemin sur lequel à la fois Françoise Fougère et le couple que forment la narratrice et Martin détiennent un droit de passage. Fernand Petitête, le voisin de gauche, convoite pour sa part ce chemin et soumet une offre d'achat à LeComble tout en promettant de maintenir les droits acquis de Fougère et du couple; or, Fougère dépose également une offre par laquelle elle affirme vouloir respecter les droits acquis, mais qui implique la vente dudit chemin à la municipalité pour la somme symbolique de 1\$. LeComble décide d'accepter l'offre de Petitête, qui en retour fait une offre alléchante au couple et à Fougère; le couple accepte, mais

³⁰ Daniel Sangsue, « La parodie, une notion protéiforme », dans *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, sous la dir. de Paul Aron, Québec, Nota bene, 2004, p. 99.

³¹ *Id.*, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 5.

³² *Ibid.*

³³ Nicole Filion, *Noces villageoises*, *op. cit.* Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle NV immédiatement suivi du numéro de la page.

Fougère décline sans ambages. C'est ainsi que les choses s'enveniment entre Fougère et Petitête et que le couple ne sait trop quelle position adopter. La dispute s'aggrave et prend des proportions invraisemblables, celles d'une véritable « croisade »; les voisins consultent des avocats et toutes les parties, aussi bien les citoyens que les représentants de la justice, accumulent pièces justificatives, contrats et autres actes d'achats, au point d'être « enseveli[s] » (NV, 23) sous le poids de ceux-ci. Le fonctionnement de la justice est ici présenté comme éminemment bureaucratique et l'affaire piétine. On a droit à une importante satire du système judiciaire qui n'épargne personne – juges, notaires et avocats –, comme en témoignent les passages suivants :

Malheureusement, les juges ne cherchent pas si loin. Ils ne lisent même pas leurs dossiers* (Communication personnelle entre une telle et une telle). « Je suis payé pour vous écouter », disait le nôtre. Martin trouve qu'il ne nous a pas écoutés beaucoup si l'on compare au salaire qu'il reçoit et pour lequel l'ensemble de la magistrature ne cesse de réclamer des réajustements. 75 000 \$ par ci, 75 000 \$ par là, elle est belle, la magistrature (NV, 51)!

Au dire de l'arpenteur, les notaires ne font rien d'autre que recopier les erreurs du passé. Question erreurs, la nôtre ne s'est pas privée! Elle en a recopié pour plus de sept cent cinquante dollars, mais c'est pas clair, tout ça (NV, 21)!

Tout se passe comme s'il n'y avait pas de plus grand bonheur sur terre que de discuter avec son avocat, discuter de sa cause naturellement, car pour le reste... Écoutez, c'est légitime, on veut se faire rassurer, l'entendre dire que tout va pour le mieux, que nous sommes irréprochables – parfaitement *clean*, disait le nôtre –, et que notre affaire avance, qu'elle va bon train même, d'ici une quinzaine d'années, tout au plus, nous devrions être fixés (NV, 63).

Cinq sonneries, six, sept, huit. La secrétaire refuse de me passer l'avocat. Traître Gazaille est occupé. Il est à La Cour. La Cour est loin. Il ne sera pas de retour avant la fin de l'année.

« Une cour à scrap », me dis-je.

« Rien ne vous empêche de laisser votre numéro de téléphone; il vous rappellera peut-être... » (NV, 64)

Ces extraits donnent un aperçu du ton adopté dans le roman. Maître Gazaille, l'avocat des principaux intéressés – la narratrice écrivaine et son époux Martin – est rarement disponible, ou alors peu intéressé à faire avancer rapidement la cause de ses clients, ayant surtout en tête ses honoraires. Le burlesque est privilégié, dans la mesure où les époux et leurs deux enfants adolescents ne peuvent pratiquement plus recevoir la visite de leurs parents et amis, car leurs visiteurs « ne savent plus par où entrer » (NV, 82), la partie du terrain faisant l'objet de la dispute autour du droit de passage étant presque condamnée, obstruée « par un muret, une clôture, quatre pieux, une corde de bois ainsi que tout un stock de vieilles voitures sans compter les neuves » (NV, 82-83). Il y a

quelque chose d'absurde dans toutes ces discussions, négociations et altercations entre voisins, avocats, arpenteurs géomètres, employés de la caisse populaire ou policiers; non seulement ils s'échangent de nombreux papiers, des lettres et des injures, mais ils agissent souvent en vain, puisque justice ne sera ultimement pas rendue; à la fin du texte, en effet, c'est Fernand Petitête qui obtient le chemin, malgré l'abondance des preuves et l'importance du travail fourni par les diverses parties. Françoise Fougère subira les conséquences de l'entente, par ailleurs illégale, mais entérinée par la narratrice et son époux qui acceptent de se rétracter et de la signer à l'instigation même du juge, accablés qu'ils sont le jour où le jugement est rendu. En réalité, les audiences donnant lieu au jugement se transforment surtout en une dispute entre le juge et l'un des avocats, fruit d'anciennes querelles jamais véritablement réglées; elles mettent aussi clairement en scène un faux témoignage. À la suite du verdict, Fougère et le couple décideront de déménager; c'est que la décision officielle en vient à retirer les servitudes déjà acquises à ceux-ci, que Petitête souhaitait pourtant lui-même conserver au départ (!). Le plus absurde et illogique, dans toute cette histoire, demeure le fait que le couple formé par Martin et la narratrice en vienne à valider sa propre perte, après tant d'efforts, notamment dans le rassemblement des pièces pour la preuve (actes d'achat, contrats, certificats, etc.)³⁴.

³⁴ Par ailleurs, je précise que le titre du roman renvoie sans doute au thème des « noces villageoises » en peinture. Si l'on prend le fameux exemple du tableau *Le repas de noce* de Bruegel (1568), l'on établira aisément des rapprochements avec l'ouvrage de Filion. Ce tableau présente, rappelons-le, des paysans flamands qui se trouvent en grand nombre à l'intérieur d'une grange à l'occasion d'un repas dans le cadre d'une noce à la campagne. Or, l'avidité des convives est au premier chef représentée, mais sous l'angle de la gourmandise, du désir de s'empiffrer; le roman de l'écrivaine québécoise s'intéresse aussi à une soif ardente de « posséder », mais relative à des terrains, à des espaces délimités à propos desquels se disputent des voisins. Le tableau de Bruegel, rappelons-le, est parfois interprété telle une réponse parodique aux représentations des *Noces de Cana* par les peintres vénitiens de la Renaissance tardive. Ce versant parodique est considéré comme le témoignage d'une vision plutôt défaitiste de Bruegel à l'égard du miracle, de la « bonne nouvelle » bibliques, mais est également interprété selon un souhait du peintre d'aborder le « message » de l'Évangile par l'humour, peut-être pour apaiser ses propres craintes. Rien n'indique que Filion s'inspire précisément du tableau de Bruegel; mais son penchant marqué pour un esprit parodique qui oscille entre plaisanterie et inquiétude justifie le rapprochement.

Noces villageoises entre dans un dialogue avec *Corrections* de Bernhard, dialogue qui relève de la parodie. Deux extraits du roman de Filion intègrent des références à un même passage de *Corrections* dans lequel il est question de la propriété d'Altensam : on connaît le rapport parfois ambigu qu'entretiennent les narrateurs bernhardiens avec leurs domaines familiaux, qui peuvent être perçus comme des symboles de l'héritage de la monarchie des Habsbourg. La littérature antipatriotique que pratique Bernhard est aussi liée à une haine de ce passé habsbourgeois, associé à une forme d'oppression. Sans insister trop sur cette idée, il faut savoir que la question de l'héritage – aux sens politique, historique, national, familial – est au cœur de l'œuvre bernhardienne. Il est question, dans l'extrait tiré de *Corrections* qui sollicite Filion, de l'éventuelle vente d'Altensam :

Avoir le notaire à l'œil et lui payer ses honoraires seulement d'après son résultat effectif et non d'après les prescriptions officielles et légales (et les opinions notariales). Les honoraires devront honorer un succès effectif. Cependant il s'agit de savoir si je ne vendrai pas moi-même Altensam de mon propre chef, peut-être par un heureux hasard, alors aucune sorte de commission payée à un intermédiaire. Les notaires et les avocats ont toujours roulé tout le monde et il en est encore ainsi. Acheter à mes frères une propriété plus petite est rayé. Pourvoir ma sœur de tout le nécessaire pour la durée de sa vie, sur la base d'un contrat est rayé. Nous refusons tout ce qui est en relation avec des contrats, parce que nous refusons la bureaucratie en bloc mais c'est un fait que ce sont seulement les contrats qui servent à rapiécer le monde, nous l'apercevons de très bonne heure et dans ces filets de centaines et de milliers, et de centaines de milliers, de millions et de milliards de contrats se débattent les hommes qui y sont pris. Il est impossible d'éviter de se heurter à des contrats sinon par le suicide. Partout des contrats qui ont déjà tout étouffé, un monde étouffé dans les contrats, ainsi écrit Roithamer. Si nous croyons pouvoir exister sans contrats ou conventions écrites et si nous nous enfuyons, peu importe le but de notre fuite, nous ne tarderons pas à être de nouveau repris dans des contrats et des conventions écrites; si quelqu'un pense autrement, c'est un esprit détraqué, un falsificateur malveillant de la nature de la chose. Seulement dans notre enfance nous ignorons ce qu'est la chose dans laquelle nous nous débattons et nous désespérons et nous désespérons en nous débattant sans interruption, nous ignorons que ce sont les filets des contrats et des autres conventions écrites des adultes, les filets de l'histoire. Qui réussirait à abolir ces contrats et ces autres conventions écrites n'aurait pourtant rien fait d'autre qu'avoir anéanti le monde entier. Dans l'avenir, parce que tout est possible, cela le sera aussi. Mais jusqu'au jour présent cela n'a pas été possible, même dans le proche avenir cela ne l'est pas, à en croire Roithamer, l'avenir prévisible : ce sont les contrats, les conventions écrites avec les désespoirs, les inhibitions, les maladies, les causes de mort qui en résultent, rien d'autre. Nous sommes liés de tout notre être à des contrats, des conventions écrites, des actes déclaratoires, à perpétuité nous sommes dans leurs chaînes, que nous fassions ce que nous voulons, que nous soyons ce que nous voulons. Mais nos efforts tendent à sortir de ces conventions et d'autres conventions écrites, aussi longtemps que nous vivons, c'est aussi douloureux qu'absurde à en croire Roithamer. Aller voir des avocats des notaires et contrôler leur présence d'esprit, inversement

mettre en comparaison ma position sans défense, l'ignorance des avocats et des notaires avec ma propre position sans défense (C, 234-236).

La référence bernhardienne, dans *Noces villageoises*, sert précisément à appuyer la satire du système judiciaire – on le constate dans l'extrait suivant :

Une vieille femme vêtue de noir, bossue, cossue, lunettes à l'appui, s'avance sur le petit chemin. On dirait la fée Carabosse! « De l'utilité de la canne pour les vieilles dames », me dis-je en la regardant traverser la cour, se diriger droit sur le cabanon. « Toc, toc », fait la canne. La vieille hésite, opte pour un virage à gauche, mais, à gauche, il y a la haie de gadelliers que nous venons tout juste de mettre en terre. « Attention, madame, attention », lui dis-je intérieurement. M'aurait-elle entendue? La voilà qui lève le pied afin d'éviter la haie. Hélas, il faudra bien qu'elle le repose, un jour, ce pied! me dis-je. Ce qu'elle fait, l'instant d'après, en plein sur la haie de gadelliers que nous venons tout juste de mettre en terre, Martin et moi, sans oublier nos deux fils.

Je laisse tomber le rideau.

Dix ans maintenant que nous sommes aux prises avec cette histoire sans queue ni tête, que nous nous débattons comme de beaux diables, étouffés par ces centaines de milliers, de millions et de milliards de contrats qui rapiècent le monde, comme l'écrit Thomas Bernhard. Et que fait le reste de l'humanité pendant ce temps? Certains séquencent le génome humain, d'autres s'en prennent à la mondialisation ou aux soins de santé. J'en connais qui ont appris l'allemand, l'espagnol. La Terre a effectué des milliers de rotations sur elle-même, des couples se sont faits, défaits, refaits; un tel est mort dans un accident de la circulation. Nos amis les Sarrasin se sont lancés en affaires et ça va plutôt bien pour eux. Ils parlent d'ouvrir une succursale à Lyon où ils ont de la famille. Si nous avions fait la même chose, nous serions riches et nous sèmerions la joie autour de nous (NV, 74-75).

Le changement apporté par Filion est minime : la phrase évoquant les « milliers, millions et milliards de contrats » est légèrement remaniée³⁵. Cela dit, Filion crée un effet comique par le contraste entre le contexte de l'œuvre originale, présentant un portrait extrêmement sombre du fonctionnement du système judiciaire, et celui du texte d'arrivée, nettement plus loufoque – d'où l'idée d'un rapport parodique avec Bernhard. Ce rapport parodique pourrait également reposer sur le souhait de « mettre à nu des procédés "mécanisés", caractères usés d'un genre ou d'un style donné, et de les réinvestir dans un nouveau contexte, où leur reconnaissance par le lecteur s'accompagne d'un effet comique³⁶ »; c'est par de tels termes que Yen-Mai Tran-

³⁵ De ce point de vue, et simplement parce qu'il s'agit ici de se livrer à une lecture au plus près du texte, je me permets de signaler que la traduction française de cette phrase par Albert Kohn se révèle parfaitement fidèle au texte allemand.

³⁶ Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie*, n°13 (septembre 2006), [s.p.], en ligne : <http://narratologie.revues.org/372> (page consultée le 26 mai 2016).

Gervat décrit les formes de parodie mixte envisagées par Genette dans *Palimpsestes*. La phrase évoquant les « milliers, millions et milliards » de contrats repose sur une gradation, dans le texte de Bernhard; on sait que la gradation a souvent pour conséquence (ou risque) l'exagération, la caricature, l'ironie. On sait aussi que Bernhard recourt souvent à des constructions hyperboliques dans le but d'insister sur divers phénomènes négatifs qu'il tente de décrire. En retenant précisément la phrase évoquant les « milliers, millions et milliards » de contrats et en la transposant dans un contexte où la raillerie et l'ironie s'imposent, Filion semble identifier des procédés stylistiques qui chez Bernhard peuvent mener à une impasse et, bien souvent, amenuiser la portée critique du propos bernhardien. Il ne s'agit bien sûr pas ici de ridiculiser Bernhard; cela dit, la reprise met en relief le système créateur de l'écrivain autrichien. Certes, le rapport parodique est d'une ampleur très réduite; il ne transforme pas de manière foncièrement novatrice le procédé mis à nu dans le but de le régénérer. Mais il témoigne, d'une certaine façon, de « la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique³⁷ ». Qui plus est, dans l'extrait de *Noces villageoises*, la référence à Thomas Bernhard vient tout juste à la suite d'une séquence qui met en abyme la problématique du roman, avec cette vieille dame semblable à la fée Carabosse qui pose le pied sur la haie délimitant le terrain de Martin et de la narratrice; ce qui expose que Filion aspire à la transposition du texte et des procédés bernhardiens dans un contexte *nouveau*.

Alors que la critique du système judiciaire dans *Corrections* revêt un aspect impitoyable, et qu'il s'agit en quelque sorte d'illustrer le fait que subir les contrecoups d'un système de justice stérile et extrêmement bureaucratique peut mener à une détresse psychologique incomparable, voire à la mort – les contrats sont proprement mortifères, engendrent le suicide –, ce système n'est point aussi meurtrier dans *Noces villageoises*. Le fonctionnement du système de justice québécois y apparaît certes

³⁷ *Ibid.*

incompréhensible, lourd, inefficace; néanmoins, la bête histoire du droit de passage et les tracasseries judiciaires qui s'ensuivent sont associées au saugrenu, au lieu de servir un portrait au vitriol du système judiciaire. S'il y a une « fonction rénovatrice de la répétition³⁸ » dans le geste parodique de Fillion, c'est que ce geste expose, pour le lecteur qui connaît bien *Corrections*, le potentiel d'inefficacité du style et de la poétique bernhardiens, lesquels misent sur l'exagération et le jusqu'au-boutisme : la conséquence de tels choix pourrait être de confiner parfois à l'humour ou à l'absurde, d'où la décision de Fillion d'intégrer la référence bernhardienne au sein d'un univers où l'insensé et le burlesque prévalent, plutôt que le diagnostic absolument funeste. Fillion crée ainsi une distance comique et/ou critique avec Bernhard. Une telle *distance* entre les démarches de Bernhard et de Fillion, dans leur traitement de la justice, sera toutefois uniquement reconnaissable pour le lecteur qui connaît bien *Corrections*. Chez Fillion, les principaux personnages subissent les effets du système judiciaire si longtemps qu'ils sont conduits à évoluer en quelque sorte « hors du temps »; notons qu'au sein de la littérature québécoise contemporaine, une telle sortie du temps fait figure de fantôme assez fréquent, mais justement à titre de fantôme, ou en étant plutôt associée à une décision délibérée des personnages d'opter pour un retrait parfois radical. Ici, la sortie du temps met à nouveau l'accent sur le fonctionnement inepte de la justice au Québec plutôt que d'en exhiber les aspects foncièrement criminels, toxiques à souhait, mortels.

Dans un autre extrait cocasse qui prend la forme d'un dialogue, la narratrice conversant avec une certaine Catherine se demande si son avocat Maître Gazaille est en droit de lui facturer des affidavits qu'elle a elle-même rédigés :

« Incidemment, si je vous faisais parvenir ma note d'honoraires », me glisse Maître Gazaille au téléphone.

Faites, Maître, faites donc!

Maître Gazaille ne s'en est pas aperçu, mais il vient de commettre un anglicisme. En français, *incidemment* signifie de façon incidente, c'est-à-dire accessoire ou marginale. Je ne crois pas que Maître Gazaille considère ses honoraires comme quelque chose d'accessoire ou de marginal et, en ce qui nous concerne, il n'y a rien là qui soit accessoire, je vous prie de me

³⁸ *Ibid.*

croire! C'est même plutôt terrifiant, ces notes d'honoraires! En première page, il est mentionné que Le Bâton autorise des frais d'intérêts de 24 %. Magnanime, Maître Gazaille se contentera d'un maigre 18 %. N'empêche que Maître Gazaille aurait dû utiliser à *propos* plutôt qu'*incidemment*. Les choses auraient au moins eu le mérite d'être claires entre nous. « Est-ce qu'il a le droit de me facturer des affidavits que j'ai moi-même rédigés? » ai-je demandé à Catherine.

- Pourquoi pas?
- Et toutes ces tractations en coulisses avec Maître Vandal...
- Le train-train habituel.
- Et ces documents que je lui ai fait parvenir... Il prétend les avoir lus, mais c'est à peine s'il y a jeté un coup d'œil! Jamais il ne nous a fourni le moindre avis juridique. Toutes ces démarches ont avorté, lui-même n'ayant pas cru bon de leur donner suite!
- Tout le monde peut se tromper...
- À 150 \$ l'heure?
- Un minimum!
- Et ce projet de lettre que nous avons dû refuser?
- Ma pauvre fille, tu ne fais vraiment pas le poids », a dit Catherine en soupirant. Et je soupire à mon tour. Les honoraires ne devraient-ils pas honorer un résultat effectif? « Avoir le notaire à l'œil et lui payer ses honoraires seulement d'après son résultat effectif et non d'après les prescriptions officielles et légales (et les opinions notariales). Les honoraires doivent *honorer un succès effectif* », écrit Thomas Bernhard, page 184 (*NV*, 99-100).

Maître Gazaille réclame de l'argent pour le travail qui a été effectué par ses clients mêmes; mais la chose est présentée de manière à faire ressortir le ridicule de la situation et non pas d'abord, comme c'est souvent le cas chez Bernhard, sa gravité conduisant au désespoir infini (ou incommensurable) des victimes du système judiciaire. Encore une fois, les modifications apportées par Filion au texte-source sont minimales : l'on note un unique changement du temps de verbe dans la citation qui aborde le sujet des honoraires – la traduction française du texte de Bernhard suggérait que les « honoraires *devront* honorer un succès effectif », alors que Filion opte pour le présent (« *doivent* »)³⁹. Cependant, la réflexion sur les honoraires ne fait pas uniquement ressortir le caractère abusif et arnaqueur des démarches des représentants de la justice, puisqu'elle met en lumière la maîtrise déficiente de la langue de Maître Gazaille; alors

³⁹ Dans le cas de cette phrase bien particulière, la traduction française est tenue de s'éloigner quelque peu du texte allemand, en raison des différences constitutives de l'allemand et du français. Bernhard écrit (et il souligne) : « Das Honorar hat *ein tatsächliches Erfolgshonorar* zu sein. » Thomas Bernhard, *Korrektur*, op. cit., p. 208. Or, le terme « *Erfolgshonorar* », un composé allemand, peut difficilement être traduit par un nom commun en français. Cela dit, le fait que Nicole Filion ait lu cette phrase en français, plutôt qu'en allemand, n'affecte pas son appropriation du texte de Bernhard.

que les représentants du monde judiciaire sont généralement caractérisés par une excellente aptitude à manier la langue, on a droit ici à un renversement, lequel introduit à nouveau un contraste avec le texte de Bernhard; au portrait le plus souvent tragique proposé par ce dernier, Filion préfère le ridicule.

Noces villageoises repose dans son entièreté sur un esprit fantaisiste ou carnavalesque. J'en veux pour preuve les noms insolites attribués aux personnages du texte, jusqu'aux personnages qui représentent des instances en position d'autorité : maître Gazaille, maître Vandal (dit Gamique), Françoise Fougère (aussi appelée « le bouquet de fougères »), Ovide de Basse-Souche, Bradefér, Filedoux, Jean-Paul II; la Sûreté du Québec est aussi renommée « La Précaution du Québec ». La quantité de personnages et le grand nombre de leurs échanges – conflictuels, et souvent sans issue, dans le cadre de cette dispute sur un droit de passage qui semble le plus souvent conduire à des impasses – surprennent et confèrent à la satire du système judiciaire un aspect éminemment cocasse⁴⁰.

Le roman de Filion s'appuie également sur le questionnaire humoristique, moyen qui justifie aussi le fait d'envisager cette œuvre sous l'angle d'un rapport parodique avec Bernhard. En plus d'intégrer des notes de bas de page explicatives et

⁴⁰ La narratrice, en dépit du fait qu'elle reconnaisse que cette histoire de droit de passage déstabilise les diverses parties, notamment en raison de la formation de « clans » qui font en sorte que chacun ne sait guère qui saluer lorsqu'il croise ses voisins « chez le dentiste ou dans les magasins » (NV, 89), ne défend pas le point de vue selon lequel le fonctionnement déficient du système judiciaire québécois serait à la source d'un état *uniquement* problématique (dépressif, voire violent) des citoyens en cause : « [...] toute cette controverse faisait fuir la clientèle. "Est-ce que ça fait partie des dommages que nous pourrions réclamer à La Cour?" ai-je demandé à l'avocat. "Le Québec, un petit pays plein de haine", se désole Raymond Lévesque à la radio. Je me refuse cependant à le croire. Je ne suis pas pleine de haine. Martin non plus. Nos chiens ne pensent qu'à se faire caresser. Ils regardent tous ceux qui passent avec convoitise et admiration. Des regards énamourés. J'en connais qui n'en méritent pas tant.» (NV, 90) Certes, la narratrice reconnaît ailleurs que « l'homme est un loup pour l'homme » (NV, 116); cela dit, lorsqu'elle évoque le Québec, un tel discours n'est pas placé à l'avant-plan. Qui plus est, même lorsque les voisins du couple sont présentés en fonction de leur penchant à faire du mal, le texte mise sur l'exagération, à travers la narratrice : « Le cœur à la traîne, nous roulons en silence. Devant nous, la route, sinueuse, accidentée. Dépassement interdit. Nous roulons, roulons, nous suivons le pointillé, et derrière nous, nos voisins roulent aussi, le cœur également à la traîne. / Mais qu'est-ce que je dis? Je me laisse emporter, je crois. Ces gens-là n'ont pas de cœur! Ils ont une voiture, un skidoo, des pelles, mais un cœur, une âme? Allons donc! Savent-ils seulement ce que c'est? "Est-ce que ça se mange?" diraient-ils s'ils en entendaient parler [...] » (NV, 119).

un lexique des personnages, qui constituent des formes d'appel au destinataire empreintes d'humour, *Noces villageoises* contient des résumés et des questionnaires à la fin de certains de ses chapitres. L'un de ces questionnaires évoque directement Thomas Bernhard – je relève ici les questions 1, 3, 5 et 7, pour donner à nouveau une idée du ton adopté par Filion :

1. Quel est le taux d'intérêt préconisé par Le Bâton en ce qui concerne les honoraires professionnels des avocats? Qu'est-ce qui justifie ce taux, à votre avis? Résumez l'opinion de Thomas Bernhard à ce sujet. (Qui est Thomas Bernhard?). [...]
3. Qu'est-ce qui fait rire l'avocat? (Faire un x dans la case appropriée.)
 - _ La vue de son compte en banque
 - _ L'arrivée dans le dossier de Maître Vandal dit Gamique? [...]
5. Qui a dit : « Les victimes d'injustice ne portent pas toujours pancartes »? [...]
7. Un avocat a-t-il une âme? Si oui, qu'en est-il des notaires? (NV, 130)

C'est par la présence d'un tel questionnaire que la notion d'« hypertextualité interculturelle » prend tout son sens, telle du moins que je la conçois dans la typologie quadripartite développée dans cette thèse. En effet, bien que la première question ait, à l'instar des autres, un aspect ludique, on remarque tout de même le souhait de garder le souvenir de Thomas Bernhard – je dirais même : de garder son souvenir en tant qu'il s'agit d'un écrivain s'étant lui-même livré à une satire du système de justice. Le texte littéraire devient ici un réservoir de connaissances, le lieu d'une certaine « science », tendu vers une idée de la mémoire interculturelle par surcroît : le fait même de demander « Qui est Thomas Bernhard? » indique que l'auteure est bien consciente qu'elle s'adresse à un public qui sans doute ne connaît pas l'écrivain autrichien, hormis une certaine élite cultivée. Filion, du même coup, s'associe à Thomas Bernhard, s'affilie à un écrivain ayant dénoncé la pesanteur des lois de sa société, de même que ses iniquités. Mais Bernhard, contrairement à la majorité des auteurs avec lesquels les écrivains entrent dans un rapport parodique en raison de la grandeur et de la notoriété de leur œuvre, qu'il faut bien « reconnaître » pour identifier la parodie⁴¹, est cependant

⁴¹ Les théoriciens de l'écriture hypertextuelle présentent généralement la parodie comme une forme plus aisément identifiable que le pastiche; on considère qu'elle repose souvent sur la reprise ou le détournement d'un texte connu d'un vaste public. Voir notamment Annick Bouillaguet, *op. cit.*, p. 152.

désacralisé : il fait figure de frère plutôt que de père du fait même que le questionnaire suggère une ignorance de son œuvre. L'écrivain et l'œuvre parodiés entrent ici dans une culture québécoise de réception au sein de laquelle ils seraient méconnus. Parmi les signaux du texte parodique identifiés par Margaret A. Rose, indices du rôle considérable du lecteur dans la reconnaissance de la parodie en tant que forme ou genre, on compte les moyens d'« affirmation ou de déclaration directes » (*direct statement*⁴²), qui comprennent les « commentaires sur le texte parodié ou sur l'auteur de la parodie, ou sur leurs lecteurs⁴³ », les « commentaires sur le lecteur de la parodie, ou qui lui sont destinés⁴⁴ », ou alors les « commentaires sur la parodie comme un texte entier⁴⁵ ». Avec la question évoquant Thomas Bernhard, on a affaire chez Filion à des procédés de « *direct statement* », notamment l'évocation du texte parodié, ainsi que le commentaire sur l'auteur de ce texte, mais aussi l'adresse au lecteur. À la base de cette réflexion de Rose sur la parodie se situe la prémisse suivante :

As a basic premise it will be maintained during the discussion of the reader's reception of the signals for parody that a prime feature distinguishing the imitation (or the non-ironic, non-critical reproduction of the whole or a part of another literary work in a text) from the literary parody is the establishment in the parody of comic discrepancy or incongruity between the original work and its « imitation » and transformation⁴⁶.

Les signaux de parodie, dont l'affirmation et la déclaration directes, seraient donc à concevoir aussi en fonction de l'effet de décalage essentiel, de nature comique, entre l'œuvre originale et sa parodie. Dans le cas de *Noces villageoises*, on ne saurait bien sûr parler de parodie intégrale, puisqu'on ne se situe pas du côté d'une transformation du texte-source qui soit d'une très grande étendue; au contraire, le rapport parodique demeure extrêmement restreint et ciblé, relatif surtout à la question de la justice. Néanmoins, les citations de Bernhard conservent un aspect parodique, dans la mesure

⁴² Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Literature, Culture, Theory », 1993, p. 38. (Je traduis cette expression clé, au même titre que les formulations suivantes tirées de l'ouvrage de Rose.)

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

où leur transposition dans un contexte éminemment burlesque marque un souhait de Filion de s'éloigner des aspects les plus noirs de l'approche bernhardienne de la justice. Cela dit, si l'on a droit à une démarche qui reste sans doute de l'ordre du « degré zéro » de la parodie (c'est-à-dire son état le plus inférieur ou le plus modeste), il s'agit également, pour l'auteure québécoise, de fonder la nécessité de critiquer le système et l'institution judiciaires, dans la foulée de Bernhard, mais en usant de moyens quelque peu différents, moins virulents. J'ajouterais également que Filion développe une hypertextualité ouverte; c'est que je souhaite prolonger la réflexion amorcée dans l'introduction de ce chapitre à partir des propositions de Tiphaine Samoyault sur les références intertextuelles « médiatrices » entre le texte et le monde. Ici, c'est par les signaux de « *direct statement* » que le texte fait référence à l'interculturel; on suppose que peu de gens connaissent et ont lu Thomas Bernhard au Québec. L'on peut se référer à l'« intertextualité ouverte » que décrit Samoyault, l'une des trois manières par lesquelles la littérature ferait signe vers le monde par le biais de la référence intertextuelle :

L'intertextualité ouverte permet de voir dans les textes, au-delà de leurs caractères propres, des signes du monde : sans être directement référentiels, ceux-ci renvoient au monde comme généralité, à l'histoire, au social. On retrouve ici une préoccupation majeure du dialogisme bakhtinien, qui s'intéresse avant tout à l'interaction sociale des discours. [...] Si l'on s'en tient à une conception restreinte de l'intertextualité, la citation ou la reprise continuent d'ouvrir le texte au monde en référant, ne serait-ce que lointainement, à l'objet réel où l'énoncé emprunté est enregistré (le volume, la bibliothèque...) ⁴⁷.

C'est la dernière phrase qui m'intéresse au premier chef. Dans le questionnaire, Filion ne fait pas référence à « l'objet réel » ayant suscité l'hypertextualité; en revanche, elle renvoie à l'écrivain réel, par deux fois de surcroît et en allant jusqu'à questionner quelque chose comme son existence. Par ailleurs, une autre citation de Bernhard proposée dans *Noces villageoises*, sur laquelle je me suis déjà penchée, évoque également *Corrections* par une « hypertextualité ouverte » si l'on prend pour base la réflexion de Samoyault et qu'on accepte de l'appliquer à l'hypertextualité, ou à une hypertextualité qui s'appuie sur des liens intertextuels ponctuels mais très explicites :

⁴⁷ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 86-87.

« "[...] Les honoraires doivent *honorer un succès effectif*", écrit Thomas Bernhard, page 184. » (*NV*, 100) Ici, le lien intertextuel est bel et bien ouvert, car on fait référence à la page précise du volume duquel l'énoncé aurait été tiré. L'investissement des indices référentiels est concret et permet de renforcer le lien avec le texte de Bernhard, mais aussi d'insister davantage sur l'existence véritable de l'œuvre (et, par ricochet, de l'homme).

Lorsqu'on envisage *Noces villageoises* dans son entièreté, la question « Qui est Thomas Bernhard? » apparaît bel et bien comme un indice ou une ressource de l'hypertextualité, d'une hypertextualité inscrite dans la métafiction; elle est le signe d'une certaine distanciation prise avec *Corrections* et montre également que Bernhard et son œuvre sont abordés dans un esprit de licence et non pas avec une révérence prononcée. La question « Qui est Thomas Bernhard? » ouvre toutefois le texte au monde, en faisant référence à l'existence de l'écrivain réel; elle ouvre également le texte à l'interculturel, dans la mesure où elle présente un Québec dont la connaissance des grands auteurs de la littérature mondiale du vingtième siècle serait limitée, situation que Filion vise sans doute à renverser.

Il importe également de souligner que, dans *Noces villageoises*, la satire du système judiciaire se révèle finement ancrée dans un contexte québécois :

Les avocats sont inquiets, lit-on à la une du journal. [...] En réalité, Le Bâton s'oppose à ce que des pouvoirs jusqu'ici exclusivement réservés aux greffiers et aux juges soient étendus aux quelques 3500 notaires du Québec. Ce qui m'inquiète, moi, c'est qu'il y ait 3500 notaires au Québec! On aurait souhaité qu'ils réservent leurs activités pour les grands centres comme le font les médecins, mais non! Il semble que chaque municipalité ait le sien. L'Isle-Verte, par exemple! Un village paisible, presque endormi, en bordure du fleuve. Eh bien, il y a un notaire à L'Isle-Verte! Si je le sais avec une telle certitude, c'est que nous y sommes passés, l'été dernier, et que nous y avons découvert une sorte d'enclave avec pancartes, drapeaux et oriflammes; on se serait cru sur le petit chemin! Est-ce à dire que nous ne sommes plus seuls? ai-je demandé à Martin. D'autres que nous avaient vécu ou vivaient encore les mêmes tourments (*NV*, 105)?

S'il y a bien un souhait, dans le roman de Filion, de transposer les citations de Thomas Bernhard pour créer une atmosphère qui relève souvent de la caricature, tout se passe comme si l'écrivaine voyait également en celui-ci un allié pour le traitement d'une « situation » québécoise. En dépit du penchant de l'œuvre pour une certaine

désinvolture, la satire du système judiciaire conserve une ampleur réelle dans *Noces villageoises* : tout le texte est porté par cette satire, alors que les références à *Corrections* demeurent ponctuelles et que le roman même de Bernhard n'est pas systématiquement consacré à la satire de la justice contrairement à celui de Filion. Si les références au texte de l'écrivain autrichien s'inscrivent dans un discours porté par une certaine ironie, et bien que ces références rendent aussi compte d'un désir d'invalider une vision trop sinistre du système judiciaire, Filion souhaite bel et bien reconduire un certain regard *critique* de Bernhard sur une telle institution.

Les renvois à *Corrections* demeurent donc surtout au service de la satire du monde judiciaire. L'entreprise de Filion ne consiste certainement pas à ériger Bernhard en cible principale de la parodie. À cet égard, l'on peut se référer brièvement à Michele Hannoosh, une autre théoricienne anglo-saxonne de la parodie, qui suggère que le véritable point de mire du parodiste pourrait être autre que l'œuvre qu'il transforme – dans de tels cas, Hannoosh rappelle que la parodie sert souvent des fins satiriques :

The nature of the comic element is important, for it clarifies the status of the parody's target. Although the target has normally been equated with the work parodied, some theorists have suggested otherwise. [...] In such cases [dans lesquels la cible est autre que l'œuvre parodiée], the parody actually has a tripartite structure, involving three texts – the parody itself, the original and the target – or else two texts and a nonliterary target (when the parody is used for satirical purposes)⁴⁸.

Si j'adopte ici volontiers le point de vue de Hannoosh, je montrerai dans les analyses qui suivent que ce n'est pas la totalité des perspectives qu'elle défend qui sont pertinentes pour l'étude de parodies interculturelles; mais, dans le cas qui m'intéresse, la cible extralittéraire que constitue la charge contre l'institution judiciaire est partagée par Filion et Bernhard, ce qui fait en sorte que les œuvres des deux écrivains se

⁴⁸ Michele Hannoosh, « *The Moralités légendaires and a Theory of Parody. Introduction* », dans *Id., Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 14-15. Hannoosh n'est certes pas la seule à proposer un tel « déplacement » de la cible : Linda Hutcheon, par exemple, suggère également que la cible de la parodie se révèle souvent autre que le texte parodié – un choix qu'elle observe particulièrement dans les formes artistiques du XX^e siècle. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2000 [1985], p. 50. Cependant, l'étroitesse du lien entre « cible extralittéraire » et « satire » tissé par Hannoosh a avant tout retenu mon attention.

rejoignent pleinement, s'entremêlent, comme celles de deux auteurs qui appartiennent au même rang – Filion présentant la figure de Bernhard comme celle d'un confrère, d'un camarade plutôt que d'un maître. Seraient-ce les parodistes qui adoptent la cible extralittéraire de leurs prédécesseurs parodiés, relative, qui plus est, à des structures sociales fondamentales, qui édifient la forme d'« hypertextualité interculturelle » la plus convaincante? La question mérite d'être posée.

La forme du rapport parodique

Après ces exemples et ces remarques au plus près du texte, il importe maintenant de situer plus précisément *Noces villageoises* par rapport à quelques caractéristiques essentielles de la parodie. En ce qui concerne l'apparence générale du rapport parodique, j'ai déjà mentionné que l'écrivaine québécoise n'optait pas pour une « parodie intégrale », selon l'expression d'Annick Bouillaguet, pour qui la parodie peut correspondre aux deux formes de la « citation parodique » et de la « parodie intégrale »⁴⁹. Pourrait-on évoquer la « citation parodique » telle que la conçoit Bouillaguet pour qualifier les deux citations plus ou moins directes du texte de Bernhard? Au premier coup d'œil, l'on pourrait être tenté d'aller dans ce sens et d'avoir recours à cette expression, présentée par la théoricienne à partir d'une comparaison avec la citation ordinaire :

La différence de statut entre la citation canonique et la citation parodique n'est pas aussi importante qu'on pourrait le croire : la seconde n'est, à tout prendre, qu'une variante de la première. Le recours, en littérature, à la citation canonique, suppose le déplacement d'un fragment du texte premier dans un texte second. L'opération induit nécessairement un changement de contexte, qui ne peut qu'altérer le sens premier. Lorsque cette altération est consciemment recherchée, et que le détournement est flagrant, la citation devient parodique. Ce supplément de valeur tient donc à l'intention du citateur (qui implique un changement de nature pragmatique) et à une intensification de la recontextualisation (une différence de degré). La perte du sens ancien au profit d'un sens partiellement ou totalement nouveau est d'autant plus flagrante que la forme de la citation – le signifiant, la lettre – demeure peu altérée. La

⁴⁹ Annick Bouillaguet, *op. cit.*, p. 67.

citation parodique apparaît à ce titre comme la figure de l'écart minimum entre le fragment second et le fragment premier, considérés dans leur littéralité⁵⁰.

Si la suggestion de l'importance de la recontextualisation dans le cas de la citation parodique convainc aisément, Bouillaguet semble néanmoins d'avis que cette recontextualisation « s'opère généralement dans le sens de la dévalorisation⁵¹ » : or, il est bien entendu possible de parodier un texte sans chercher à le déprécier, ou alors à entrer avec celui-ci dans une relation avant tout caractérisée par la « contestation⁵² ». Ne peut-on pas adopter une position ludique vis-à-vis d'un texte dont on souhaite désavouer certains aspects, mais dont on apprécie foncièrement d'autres dimensions? Après tout, ne prend-on pas communément plaisir à narguer ceux qu'on aime beaucoup, et pas forcément de manière douce ou affable? La théorie de Bouillaguet ne sied pas aux chercheurs qui voudraient se pencher sur des cas d'affiliation interculturelle par la parodie.

En réalité, c'est bien vers Margaret A. Rose qu'il paraît approprié de se tourner pour décrire la forme même du rapport parodique. Elle décrit dès 1979 la parodie comme « *the critical quotation of preformed literary language with comic effect, and, in its general form, the meta-fictional "mirror" to the process of composing and receiving literary texts*⁵³ ». Ce « matériau littéraire » peut sans doute être de plusieurs

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Margaret A. Rose, *Parody//Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, op. cit., p. 59. Pour l'analyse de *Noces villageoises*, je me suis appuyée sur les indices de la parodie décrits par Rose dans son ouvrage de 1993 (*Id.*, *Parody: ancient, modern and post-modern*, op. cit.). Or, l'ouvrage de 1993 constitue bien sûr un remaniement de celui de 1979, qui élargit les constats déjà formulés, tout en ouvrant sur les théories et les parodies postmodernes. Les signaux qualifiés de procédés de « *direct statement* », auxquels j'ai fait référence, étaient déjà évoqués en des termes fort semblables dans l'ouvrage de 1979. Cela dit, de manière générale, mes analyses prennent surtout appui sur l'ouvrage de 1979. Certes, dans *Parody: ancient, modern and post-modern*, l'ouvrage de 1993, Margaret A. Rose présente un grand nombre de définitions de la parodie, soutenant que les acceptions postmodernes du terme, contrairement à celles qui ont émergé auparavant, associent en général les idées de « comique » et de « métafiction » à la parodie et font aussi du comique un ingrédient désormais positif, et non plus grotesque. Les théoriciens auxquels Margaret A. Rose attribue, dans son survol de 1993, une vision postmoderne de la parodie, liant humour « constructif » et métafiction, offrent cependant des réflexions moins pertinentes pour mon propos; s'ils ont adopté un schéma qui n'est pas sans ressembler à la définition générale de la parodie que propose Rose en 1979, ils semblent insister

formes; mais lorsqu'il s'agit bien – et tout simplement – d'un texte, l'on peut dire que Rose pense la parodie en fonction de ramifications étroites, comme un procédé de citation humoristique. Pour l'analyse des affiliations contemporaines, une définition restreinte de la parodie non pas en tant qu'œuvre intégrale mais en tant que pratique plutôt ponctuelle, permet de se pencher sur des segments parodiques qui frappent l'esprit ou l'imagination de manière vive, voire fulgurante, tout en envisageant une certaine autorité ou souveraineté du texte B. Pour mon propos, les hypothèses de Rose ont aussi l'avantage d'associer la parodie et la métafiction, établissant par surcroît que l'écriture parodique met en scène, en son sein même, l'inscription et la circulation des œuvres littéraires dans une culture particulière, à un moment historique donné. Elle avance que

*Parody and meta-fiction are also alike in criticising naive views of the representation of nature in art, and in that parody is, as meta-fiction, able to demonstrate critically the processes involved in the production and reception of fiction from within a literary text, it is also able to show how a literary work exists both within a particular social context and a literary tradition*⁵⁴.

Rose montre bien comment le rapport critique du parodiste vis-à-vis du texte A « prolonge une tradition littéraire (tout en la critiquant et en la transformant)⁵⁵ ». Dans le lien parodique avec *Corrections* que propose *Noces villageoises*, la question de la réception ou de la « présence » d'une œuvre littéraire étrangère au sein d'un contexte social et d'une tradition littéraire québécois est mise en lumière par la fameuse question « Qui est Thomas Bernhard? ». Ce ne sont pas tous les parodistes qui inscrivent de manière aussi directe leur geste dans la métafiction; mais l'on peut supposer que les entreprises qui lient fort étroitement la parodie et la métafiction seraient parmi les plus

peu, contrairement aux travaux de la chercheuse anglo-saxonne, sur des considérations proprement contextuelles qui pourraient être pertinentes pour l'analyse de parodies semblables à celle qui m'occupe – lien du texte parodié et de la parodie avec leur contexte culturel d'appartenance respectif, lien de la parodie avec le contexte culturel du texte parodié, etc.

⁵⁴ *Id.*, *Parody//Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, op. cit., p. 66.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 158.

aptes à proposer quelque chose de l'ordre d'une « hypertextualité interculturelle »⁵⁶. Chez Filion, la métafiction prend diverses formes : des notes de bas de page ou des résumés explicatifs loufoques, un lexique des personnages en annexe qui use de procédés désopilants et parfois de l'autoréférentialité⁵⁷. Quant au geste parodique développé par Filion, il fait largement appel au lecteur, mais surtout aux codes que ce dernier partage (ou plutôt ne partage pas) avec l'« encodeur » de la parodie : on suppose que ce lecteur (québécois) ne connaît pas l'existence de Thomas Bernhard. Le fait que la parodie métafictionnelle interpelle sans détour le « décodeur » par le questionnaire suscite tout particulièrement des interrogations qui touchent à la relation qu'entretient la parodie avec son contexte culturel d'appartenance, qui se trouve dès lors présenté comme peu familiarisé avec les grands auteurs de la littérature étrangère du XX^e siècle.

Dans son essai d'histoire comparée *Genèse des nations et des cultures du Nouveau Monde*⁵⁸, consacré au développement de l'imaginaire collectif et de l'identité au sein des nations « neuves » – le Québec, le Canada anglophone, les États-Unis, l'Amérique latine, l'Australie, la Nouvelle-Zélande –, Gérard Bouchard évoque divers procédés d'émancipation culturelle des collectivités neuves vis-vis de la culture métropolitaine. Sans aller jusqu'à suggérer que Filion tente dans *Noces villageoises* de s'éloigner d'une tradition et d'une littérature françaises jugées « dominantes », il y a quelque chose de singulier dans son souhait de créer une sorte de patrimoine culturel, d'ouvrir la littérature québécoise aux modèles étrangers – ce dont témoigne la question

⁵⁶ Notons aussi que ce ne sont certes pas tous les théoriciens défendant une vision que l'on pourrait dire « postmoderne » de la parodie qui misent avant toute chose sur la dimension métafictionnelle de celle-ci. Linda Hutcheon, par exemple, consent à considérer la parodie tel « un mode d'autoréflexivité », mais se situe clairement à-rebours de Rose : « *It is certainly a mode of self-reflexivity, though not, I think, a true paradigm of fictionality or the fiction-making process (cf. Rose 1979 and Priestman 1980).* » Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ L'entrée du lexique consacrée à Claire Franche précise : « ancienne voisine d'en-avant. Auteure de Françoise Fougère. *Mérite bien son entrée dans ce lexique, ne serait-ce qu'en raison de la grande générosité dont elle a fait preuve lors de sa rencontre avec l'avocat.* » (NV, s.p.) (Je souligne afin d'insister sur la dimension autoréférentielle de l'écriture.)

⁵⁸ Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000.

« Qui est Thomas Bernhard? » – à une époque où pourtant l'on aurait pu croire que cette « ouverture » était déjà pleinement réalisée. Filion me paraît reconduire la stratégie du « syncrétisme » ou de l'« hybridation » désignée par Bouchard, selon laquelle « la nouvelle culture doit naître de la fusion de tous les apports et de tous les héritages, aussi hétéroclites et contradictoires soient-ils »⁵⁹. Bouchard rappelle, s'appuyant sur les travaux de Zilá Bernd⁶⁰, que cette stratégie « peut conduire à une configuration originale échappant aux oppositions binaires, une sorte de culture des interstices qui, d'un auteur à l'autre, a inspiré les notions de "troisième rive", d'"entre-deux", de "hors-lieu", d'"identités transverses"⁶¹ ». Si je me réfère aux hypothèses de Bouchard, c'est que les quelques autres renvois intertextuels à la littérature française (Jean Giono par exemple, certainement plus connu au Québec que Bernhard), à la littérature étrangère (Kafka) ou à quelques textes québécois n'acquièrent jamais la « portée » des références à Thomas Bernhard, références appuyées qui témoignent du vœu de Filion d'inscrire la mémoire de Bernhard au sein d'un horizon québécois. Filion aspirerait ainsi à créer un certain patrimoine culturel; pour ce faire, elle me semble transposer une certaine culture lettrée, celle que peut représenter la référence à Thomas Bernhard, dans une histoire abracadabrante, dans des circonstances on ne peut plus « villageoises ». Filion récupère donc *Corrections* et son auteur de manière à les « intégrer » au sein d'une culture plus populaire, au sein d'un univers qui est également marqué par le langage local (« J'te défends d'passer par là! » / – « J'vais passer pareil! » [NV, 85]).

Toutefois, on n'a jamais droit à une « profanation⁶² » réelle de Bernhard ou de son œuvre, processus souvent à l'œuvre, on le sait, dans les appropriations québécoises des classiques européens français et anglais surtout, qu'il peut s'agir de « traîn[er] pour

⁵⁹ *Ibid.*, p. 375.

⁶⁰ Zilá Bernd, *Littérature brésilienne et identité nationale : Dispositifs d'exclusion de l'Autre*, 1995, chapitres 1-2; cité dans *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 375-376.

⁶² *Ibid.*, p. 373.

ainsi dire dans la boue de la culture locale, en l'occurrence la culture populaire au quotidien⁶³ » pour les souiller ou les saccager. Dans le roman de Filion, au contraire, le mélange de la culture lettrée et de la culture populaire permet d'échapper aux oppositions tranchées; si Bernhard fait figure d'allié pour le traitement de la thématique judiciaire, le roman ne propose pas une valorisation de la culture lettrée par rapport à la culture populaire – ni l'inverse, d'ailleurs, puisque l'idée même qu'il puisse y exister *une* parole dotée d'une autorité supérieure est souvent mise à mal par Filion. À la lumière de ces remarques, on constate que le syncrétisme évoqué par Bouchard peut se révéler utile pour commenter le texte de Filion, qui semble orienté vers la création d'une sorte de mémoire culturelle où le disparate, l'hétérogène, l'indéterminé domineraient. Toutefois, rappelons que Bouchard insiste aussi sur le caractère potentiellement « fondateur⁶⁴ » d'un tel syncrétisme; ainsi, il semble bien que Filion fasse allusion à Bernhard de manière à ce que l'écrivain soit érigé en « référent » pour les lecteurs québécois, à ce que sa présence soit rendue intelligible et signifiante pour les lecteurs d'ici. À mon sens, le fait de poser la question « Qui est Thomas Bernhard? » indique le souhait que Bernhard « puisse prendre place comme une partie de l'identité ambiante, une de ses dimensions nouvelles⁶⁵ », pour reprendre les mots de Daniel Sibony utilisés dans le cadre d'une réflexion sur la question de l'intégration des étrangers. Le choix d'inclure la référence à Bernhard dans le questionnaire doit être interprété, me semble-t-il, en fonction d'un vœu de créer une mémoire culturelle qui transcende le « local » : une mémoire qui se nourrit des sources les plus diverses, une mémoire interculturelle pour ainsi dire.

Enfin, pour revenir à l'aspect théorique de ma démonstration, j'ajouterais que, pour l'étude d'un texte comme celui de Filion présentant un rapport parodique qui se situe du côté de l'*affiliation*, nombre de théories de la parodie se révèlent peu utiles. En

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 375.

⁶⁵ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 360-361.

effet, un autre aspect sur lequel les théories contemporaines de la parodie insistent est celui de l'interaction entre les « similitudes » et les « différences » : certains chercheurs sont d'avis que la parodie demeure une entreprise qui transforme le texte parodié dans le but de mener à une différenciation assez considérable vis-à-vis de celui-ci voire à un « meurtre » du père; d'autres misent sur l'ambivalence; etc. Linda Hutcheon, pour sa part, définit la parodie comme « *a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity*⁶⁶ ». La théoricienne n'hésite pas à reconnaître qu'il y a quelque chose comme une « essence paradoxale » du geste parodique, qui est placé entre reprise et destruction, entre « la répétition conservatrice » et « la différence révolutionnaire »⁶⁷; mais l'idéal de l'écart triomphe bel et bien dans la théorie de Hutcheon. Or, l'« inversion ironique⁶⁸ » chère à Hutcheon, l'humour, la satire doivent-ils supposer au premier chef le rejet, le décalage? L'on peut saluer le fait que la parodie s'apparente à une véritable forme d'appropriation productive chez Michele Hannoosh, l'auteur de la parodie y étant décrit comme « *necessarily both irreverent and admiring, daring to alter an established text and revising it so as to serve his purposes; the parody must both play with it and reaffirm it, "destroy" it in its original form and renew and revitalize it in another one*⁶⁹ ». Cela dit, si Hannoosh évoque une position ambivalente à l'égard de l'œuvre parodiée, la définition principale qui porte toute sa théorie de la parodie implique l'idée d'une déformation des aspects caractéristiques de l'hypotexte : « *I shall use the term parody to denote the comical reworking and transformation of another text by distortion of its characteristic features*⁷⁰. » « Distordre » pleinement, voire détruire les aspects les plus distinctifs de l'œuvre du canon, ce n'est pas ce à quoi aspirent les écrivains qui par l'entreprise parodique cherchent à fonder une mémoire constructive qui transcende les espaces culturels ou littéraires; de tels écrivains peuvent

⁶⁶ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. xii.

⁶⁷ *Ibid.* (Je traduis : plus tôt, j'ai choisi de laisser la définition principale de la parodie en anglais : c'est qu'il s'agit d'un passage clé de l'argumentation de Hutcheon.)

⁶⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁹ Michele Hannoosh, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 9.

certes s'attacher à certaines singularités du texte A pour s'en moquer ou les discréditer, mais une telle attitude ne saurait être absolument constitutive de leur démarche. En définitive, les théories de Hutcheon et de Hannoosh se révèlent peu pertinentes pour décrire une « hypertextualité interculturelle » telle que je la définis.

Chez Rose, l'examen d'une certaine structure de correspondance entre les deux œuvres peut lever le voile aussi bien sur des similitudes entre ces œuvres que sur une discordance fondamentale entre celles-ci :

While non-parodistic quotation may be described as leading the reader to make associations between two related but contingent texts, the function of the quotation in the parody might be said to be to connect and contrast disparate texts so that either their concealed identity or their concealed discrepancy will be foregrounded. This technique of parodic quotation is similar to the old game of "cross-reading" [...], which forces the reader to make associations between texts not normally placed together, or expected. [...] The use of quotation to establish discrepancy, as well as contingency between texts, distinguishes parodistic quotation from other forms and suggests also the critical attitude of the parodist to the naive imitation of other texts which may accompany his critique of naive concepts of art as the imitation of other worlds⁷¹.

Rose semble concevoir la parodie comme l'un des genres ou procédés permettant de lier le plus concrètement – ou « efficacement » – deux textes. L'avantage principal des arguments de Rose pour mes hypothèses réside dans le fait que la citation parodique unit des textes « disparates »; elle associe même cette forme au « *cross-reading* », qui associait des « textes qui ne sont normalement pas placés ensemble ». Sa théorie invite à l'étude des parodies interculturelles, à la confrontation de textes issus de traditions littéraires dont l'association pourrait paraître de prime abord déconcertante, illogique, d'où son intérêt pour mon propos.

Toute élaboration d'une hypertextualité interculturelle par le geste parodique, telle que conçue dans ce chapitre, passe par l'affection avant de miser sur la rivalité ou l'affrontement violent.

⁷¹ Margaret A. Rose, *Parody//Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, op. cit., p. 49-50.

Un « récit commun » à venir

Cela dit, pour en revenir aux suggestions de Daniel Sangsue⁷² présentées au tout début de mon analyse, ce n'est pas parce que les parodies de l'extrême contemporain ont perdu de leur violence – à l'égard du renversement en bloc de l'ordre, des idées reçues, de l'héritage – qu'elles sont dépourvues de toute portée critique réelle. Les parodies de l'extrême contemporain ne sont pas automatiquement désireuses d'aller dans le sens du « consensus culturel », pour reprendre les termes de Sangsue : lorsqu'elles célèbrent un patrimoine culturel, c'est souvent de manière lucide, autonome et personnelle. Une œuvre comme celle de Filion illustre bien comment un écrivain québécois d'aujourd'hui peut, tout en manifestant une sympathie pour un écrivain majeur du XX^e siècle, taquiner le père *et* mener de front une réflexion sur sa propre démarche d'écrivain; emprunter à Bernhard, mais en ayant soin d'indiquer ou de marquer l'emprunt, avec une certaine *mesure* qui permet d'éconduire un certain propos bernhardien jugé trop radical sans doute, comme s'il s'agissait avant tout de souligner la double appartenance de l'écrivaine à son propre contexte culturel ainsi qu'au patrimoine artistique mondial. Le choix du rapport parodique métafictionnel permet à l'auteure de se situer résolument du côté de l'affiliation, car elle désacralise Bernhard en insistant sur le fait que son œuvre n'est sans doute pas connue du lecteur et privilégie une écriture autoréflexive très développée qui, dans le lien établi avec Bernhard, contribue à renforcer sa propre signature, son autorité.

⁷² Les hypothèses de Daniel Sangsue figurent parmi les plus fréquemment sollicitées par les chercheurs dans l'espace francophone d'aujourd'hui. Or, Sangsue, dans la foulée de Genette, a aussi choisi d'attribuer une portée vaste à la notion de parodie, qu'il a définie comme suit en 1994 : « [...] une définition satisfaisante nous semble pouvoir être obtenue en élargissant celle proposée par Genette. La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier. » Daniel Sangsue, *La parodie, op. cit.*, p. 73-74. Dans les travaux subséquents de Sangsue, une telle définition sera reprise : ladite définition a certes le mérite de ne pas envisager le « ludique », le « comique » ou le « satirique » telles des catégories interchangeables. En revanche, la définition formulée demeure très large; s'il souhaite établir des rapprochements véritables entre des traditions littéraires et des cultures, le parodiste sera souvent conduit bien au-delà d'un certain « jeu ».

Puisque j'évoque l'idée d'une « affiliation » de Nicole Filion, il importe sans doute de se questionner, pour clore ces réflexions sur *Noces villageoises*, sur l'élection de Thomas Bernhard parmi de nombreux autres écrivains associés au canon littéraire universel qui ont par surcroît représenté le monde de la justice ou du droit de manière nettement plus étendue que l'écrivain autrichien. On sait que les travaux consacrés aux figurations du droit dans la littérature s'appuient fréquemment sur Shakespeare, Sade, Camus (*La chute* en particulier), Kafka (*Le procès*), Dostoïevski (*Crime et châtiment* et *Les frères Karamazov*), etc. Malgré un certain intérêt pour Kafka, Filion se réclame au premier chef de Thomas Bernhard pour mener sa satire du système judiciaire. Comment interpréter un tel choix? Dans son introduction au collectif récent *Transgression, littérature et droit*, Christine Baron écrit :

Examiner sous l'angle de la transgression les rapports entre littérature et droit peut sembler paradoxal; cependant, que la littérature fasse d'une situation juridique son objet ou que l'écrivain, dans sa pratique, se heurte au droit pénal, c'est le plus souvent sous la forme de l'infraction que s'effectue cette rencontre⁷³.

Placé sous le signe de la « transgression », le collectif réunit les contributions de juristes, de philosophes, mais également de théoriciens qui se consacrent à la littérature française ou à la littérature comparée. Décrivant un corpus littéraire canonique fréquemment interprété par la critique dans la perspective de la représentation du droit dans la fiction, Baron soutient qu'il ne s'agit pas, pour la plupart des écrivains majeurs s'étant intéressés au monde de la justice, d'aller dans le sens d'un rapport de complémentarité avec cette dernière qu'il s'agirait de célébrer. La majorité des grandes œuvres de la littérature universelle représentant le droit iraient dans le sens d'une transgression :

Elle [la transgression représentée] interroge l'individu comme sujet de droit, ce que Ricœur nomme dans *Soi-même comme un autre* l'ascription ou la capacité à se reconnaître dans ses actes, elle pose l'incommensurabilité de la légalité et de la légitimité, elle suggère le lien du droit et de l'éthique, bref, elle *questionne* le droit⁷⁴.

⁷³ Christine Baron, « Transgression, littérature et droit : une affaire d'interprétation », dans *Transgression, littérature et droit*, sous la dir. d'*Id.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2013, p. 7.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

La littérature entrerait plus souvent qu'autrement dans un rapport à la loi qui dévoile ce qu'il y a de suspect ou de hasardeux dans le fonctionnement judiciaire, notamment par la présentation de « cas-limite⁷⁵ » dont on questionne la légitimité, la régularité, la conformité au droit. Mais l'on trouverait sans peine des exemples de textes fictionnels qui appuient d'une manière ou d'une autre le système judiciaire ou ses représentants; le chercheur Philippe Malaurie, par exemple, a récusé une vision unilatérale d'une littérature qui « serait une révolte contre le droit, dont elle dénoncerait l'injustice et l'hypocrisie⁷⁶ ». Malaurie demeure conscient que les manifestations d'une telle révolte ont été fort nombreuses au fil du temps, surtout dans le genre romanesque, mais il rappelle que des exemples opposés sont tout aussi dignes de considération⁷⁷.

De quelle intelligence du droit témoignerait donc l'œuvre de Thomas Bernhard, (auquel Filion aurait très bien pu préférer d'autres écrivains qui érigent leur propre justice)? Les citations de *Corrections* présentent certes des avocats et des notaires ignorants; de même, Roithamer s'estime la victime impuissante des actes et des décisions de ceux-ci. En revanche, si l'on se réfère à nouveau à l'extrait précis de *Corrections* auquel Filion fait référence, on note une certaine foi en un avenir qui, s'il n'est certainement pas immédiat, incarne à tout le moins la possibilité d'un monde et d'une justice ayant rompu avec une bureaucratie trop envahissante : « Qui réussirait à abolir ces contrats et ces autres conventions écrites n'aurait pourtant rien fait d'autre qu'avoir anéanti le monde entier. *Dans l'avenir, parce que tout est possible, cela le sera aussi.* [...] » (C, 235-236; je souligne). L'« avenir » prometteur est situé par Bernhard, rappelons-le, dans un temps extrêmement éloigné, toujours inconnu et qui ne saurait être embrassé du vivant de Roithamer par exemple; en revanche, le propos

⁷⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁶ Philippe Malaurie, « Les exigences contraires de la littérature et du droit », dans *Imaginer la loi. Le droit dans la littérature*, sous la dir. d'Antoine Garapon et Denis Salas, Paris, Éditions Michalon, coll. « Le bien commun », 2008, p. 283.

⁷⁷ Malaurie donne l'exemple des tragédies historiques de Shakespeare, lesquelles glorifient « le pouvoir militaire et même le pouvoir absolu » (*ibid.*, p. 285). Il s'appuie sur d'autres exemples, dont celui du juge Porphyre dans *Crime et châtement*.

n'est pas absolument dépourvu de foi et ouvre la porte à des solutions de remplacement – la vision est moins pessimiste que chez Kafka, par exemple, où toute espérance en un réel progrès du droit paraît le plus souvent invraisemblable. Chez Bernhard, la société, le système judiciaire de l'avenir auraient une plus grande flexibilité, sauraient s'adapter aux besoins des particuliers plutôt que de servir les intérêts des juges, avocats et autres bureaucrates. Bien que l'écrivain autrichien témoigne certainement, dans un premier temps, d'un vœu de désobéissance au droit ou de violation de celui-ci, son œuvre dépasse le simple constat sans conséquence; en témoignent ces « efforts » (C, 235) pour « sortir de ces conventions et d'autres conventions écrites » (C, 235-236), mais aussi cet idéal d'une société à venir, plus progressiste, au sein de laquelle les règles, les codes et les autres usages administratifs seraient remplacés par d'autres lois davantage susceptibles de favoriser l'innovation, la pensée créatrice et personnelle. Christine Baron, dans sa contribution, rappelle que

De nombreux théoriciens qui ont établi le lien entre droit et littérature partent de la notion de récit. Si pour Dworkin, il y a un pouvoir de réinstauration constant, par le juge, d'un récit commun qui aurait une fonction de ciment social, l'idée opposée d'une vocation subversive de la littérature ferait d'elle ce « poil à gratter » du vivre-ensemble qui inquiète la communauté⁷⁸.

La critique range peut-être trop facilement l'œuvre de Bernhard du côté du nihilisme, comme si la haine de diverses institutions – y compris la justice – conduisait forcément au refus implacable de toute valeur, de toute structure. La force de Bernhard, dans *Corrections*, consiste peut-être à opter à la fois pour la « transgression » la plus vive à l'égard du droit et pour la désignation, bien qu'allusive, d'un « récit commun » à venir qui irait également dans le sens de la collectivité et de l'humanisme. Parmi les grands écrivains français s'étant intéressés au droit, on ne songe pas d'emblée à une telle disposition : dans son rapport au droit, Balzac n'est pas véritablement anti-institutionnel, bien que la *Comédie humaine* aborde les « intérêts » qui mènent le monde juridique. Antoine Garapon et Denis Salas ont bien montré que chez Balzac, ou alors chez Gide, le droit confère presque toujours aux personnages une identité

⁷⁸ Christine Baron, *loc. cit.*, p. 10. (Dans l'extrait, Baron fait référence au texte suivant : Ronald Dworkin, *Is Democracy Possible Here? Principles for a New Political Debate*, 2006.)

sociale très définie⁷⁹; Filion ne manifeste qu'un faible intérêt pour un tel type de détermination. Un autre modèle fréquemment mentionné dès lors qu'il est question d'un regard français sur le droit est Sade; or, si le marquis rompt avec la loi, ce n'est pas d'abord pour rétablir une forme de communauté, mais pour renverser l'ordre établi au profit de la jouissance des corps.

Chez Bernhard règne avant tout un esprit « mortifère » dans les descriptions du droit ou du système de justice, ce dernier pouvant être évoqué en fonction des vies qu'il prend. Mais, à y regarder de plus près, la revendication de libertés individuelles accrues dans l'exercice de tâches telles que la vente du domaine d'Altensam est pensée dans une perspective non pas uniquement exclusive à Roithamer, puisqu'elle ouvre sur des considérations universelles. Pour sa part, Filion privilégie dans *Noces villageoises* une fantaisie et un burlesque qui vont certainement dans le sens d'une pratique subversive ou transgressive du droit, mais qui sont aussi les indices d'un refus d'aborder celui-ci uniquement sous l'angle de la gravité; Filion laisse place aux éclaircies. Par son usage fréquent des ressources de la métafiction, l'écrivaine québécoise ne cesse d'interpeller une communauté interprétative, de suggérer un lire-ensemble, un penser-ensemble – la mémoire de Thomas Bernhard qu'elle souhaite instaurer à même ces ressources va dans le sens d'une certaine cohésion sociale, cette mémoire est intégrée parce qu'elle pourrait être stimulante pour réfléchir à un certain « bien collectif » québécois. Rien d'étonnant à ce que Filion se tourne vers l'un de ceux qui se sont attaqués de manière virulente au « récit commun » que représente le droit, mais pas uniquement dans le but de provoquer ou d'irriter comme on le croit souvent à tort; car il s'agit bien pour Bernhard de suggérer l'émergence d'une autre forme de lien social. Ainsi l'œuvre de ce dernier contrarie-t-elle l'hypothèse principale de Baron. Le parcours de l'écrivain autrichien est singulier en ce qu'il oscille entre deux pôles extrêmes : celui de la transgression et celui de la fondation. Quant à Filion,

⁷⁹ Antoine Garapon et Denis Salas, « Introduction », dans *Imaginer la loi. Le droit dans la littérature*, *op. cit.*, p. 9-10.

elle épouse également ces deux pôles, ne cessant de se jouer de l'ordre judiciaire ou de ses représentants, tout en souhaitant insuffler à ses lecteurs le sens de la critique des institutions; c'est que la métfiction constitue une autre mise en évidence des lacunes du système judiciaire, voire un appel à l'action, la sollicitation d'une communauté de lecteurs dont on attend un regard lucide sur l'institution judiciaire.

Ça va aller : le pastiche de courant et de style et l'art institutionnel

La démarche que j'ai mise en place pour la parodie gagne également à être adoptée dès lors qu'il est question du pastiche : ne peut-on pas identifier, parmi certaines définitions contemporaines courantes, celle qui paraît la plus adéquate pour l'analyse de corpus interculturels? C'est un fait bien connu, par exemple, que Genette évoque un pastiche qui « imiterait » un texte, contrairement à la parodie qui « transformerait » une autre œuvre⁸⁰. Nombreux sont les théoriciens qui, à la suite de Genette, s'appuient sur cette distinction de base. Cependant, on l'a déjà vu : Genette réserve l'expression de « relations hypertextuelles », parmi lesquelles on compte le pastiche, aux cas dans lesquels l'œuvre seconde découle de manière considérable de l'œuvre première. Paul Aron, dont les travaux parus dans la décennie 2000 sont parmi les plus importants consacrés au pastiche et à l'écriture au second degré, a pour sa part affirmé dans son texte du collectif *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures* :

Depuis mon *Histoire du pastiche*, je plaide pour qu'on analyse l'écriture imitative sous un angle de vue différent. Il me semble fécond de sortir du modèle mimétique et de chercher ailleurs les voies de l'interprétation de cette pratique littéraire. On devrait ainsi renoncer à décrire de manière privilégiée la relation entre T1 et T2, pour porter l'analyse sur les raisons d'être et les modes de circulation de T2⁸¹.

⁸⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 37.

⁸¹ Paul Aron, « Le pastiche et la parodie. Instruments de mesure des échanges littéraires internationaux », dans *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, sous la dir. de Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corimus et Ching Selao, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 24. Dans l'extrait cité, Aron fait référence à l'ouvrage suivant, qui a déjà été évoqué en introduction et sur lequel je m'appuierai

Pour ma part, sans songer à rompre avec le modèle mimétique, je souhaite cependant, à l'instar d'Aron, m'intéresser également aux qualités indépendantes de T2, lesquelles sont susceptibles d'éclairer ses « raisons d'être », pour reprendre les mots du théoricien, ou alors la nature de son lien avec T1.

Nombreux sont également les chercheurs et analystes qui s'appuient sur une définition simple du pastiche, faisant de ce dernier « l'imitation d'un style ». En fait, cette acception est sans doute la plus courante du terme. Mais il importe surtout de souligner que quantité de théoriciens associent avant tout le pastiche à « la reprise d'un style adapté à un sujet nouveau⁸² », comme si le choix de reconduire à la fois un style et un sujet situait forcément les auteurs du pastiche trop près du plagiat. Or, lorsqu'il est question d'expériences pastichantes plus circonscrites ou plus « limitées » dans l'espace d'un ouvrage, reprendre le style *et* la thématique (ou un aspect de contenu) ne représente pas une grave menace pour l'originalité du texte second, surtout si cette décision est explicitée, l'affiliation s'affichant alors comme revendiquée. Avec *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis, on a ainsi affaire à un cas convaincant d'appropriation productive, qui va bien au-delà de la simple imitation, dans la mesure où la problématique décelée dans les textes de Thomas Bernhard est exposée comme prégnante au sein d'un contexte culturel québécois minutieusement décrit. Mon approche du roman de Mavrikakis va à l'encontre, notamment, des propositions d'Annick Bouillaguet qui dans sa définition du pastiche de style évoque une subordination obligée du sujet au style⁸³. Puis, si Bouillaguet distingue le « pastiche de

dans les pages qui suivent : Paul Aron, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, op. cit.

⁸² Annick Bouillaguet, op. cit., p. 58.

⁸³ Ainsi écrit-elle : « Le pastiche de style, sous ses aspects canoniques, est un texte court, de quelques pages, et clos le plus souvent, puisqu'il s'achève en même temps que la brève intrigue fictivement attribuée à un écrivain autre que son auteur. Mais il peut aussi, quoique moins fréquemment, adopter une forme ouverte, se présentant alors comme un échantillon suffisant pour donner l'idée d'un style : le lecteur comprend que le pasticheur aurait pu continuer à l'infini, sans ajouter pour autant à sa démonstration. L'auteur se contente d'ébaucher une situation : il sait que le sujet compte moins que le style. Mais, puisque celui-ci est d'emprunt, il faut bien que la situation, elle, soit inventée. Le contenu

style⁸⁴ » et le « pastiche de genre⁸⁵ » – selon que l'un ou l'autre de ces aspects prime, dans le rapport avec l'hypotexte –, la description du deuxième grand type de pastiche par l'auteure donne lieu à une réflexion concernant le vœu du pasticheur de « s'attaquer » au genre en question; ainsi évoque-t-elle un « caractère iconoclaste⁸⁶ » du pastiche de genre, le genre auquel s'intéresse le pasticheur disposant d'une « autorité [qui] est vécue comme une contrainte⁸⁷ ». Or, la littérature actuelle compte encore nombre de pastiches orientés vers la reconduction d'une tradition. Ces pastiches, à l'instar de celui qui est proposé dans *Ça va aller*, se situent aux antipodes d'une démarche qui considérerait les ressources portées par certaines œuvres du canon telles des entraves. Le pastiche de genre tel que le définit Bouillaguet constitue une catégorie peu utile pour l'examen d'une écriture hypertextuelle sous-tendue par une pensée favorable aux formes littéraires héritées du passé ou d'autres cultures.

À vrai dire, la seule dimension qui m'interpelle chez Bouillaguet pour l'étude de *Ça va aller* est l'intérêt pour « le système des personnages⁸⁸ » au sein du pastiche de style; Mavrikakis pastiche en effet le style de Bernhard, ainsi que le courant de l'*Anti-Heimatliteratur* tel que Bernhard l'a pratiqué, présentant des personnages qui se rapprochent des figures d'artistes permettant à l'écrivain autrichien d'arrimer son

doit toutefois rester plausible, c'est-à-dire proche des goûts et des habitudes, en la matière, de l'auteur pastiché.» *Ibid.*, p. 21.

⁸⁴ Voir le chapitre 2 de l'ouvrage de Bouillaguet : « Le pastiche de style : Marguerite Duraille ». *Ibid.*, p. 21-45.

⁸⁵ Voir le chapitre 3 de l'ouvrage : « Le pastiche de genre : *Le Perroquet de Flaubert* ». *Ibid.*, p. 47-66.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁷ *Ibid.* Rappelons que Bouillaguet s'intéresse au *Perroquet de Flaubert* de Julian Barnes pour illustrer ses hypothèses sur le pastiche de genre; ce texte constitue à la base un essai, mais le choix de Barnes d'intégrer un si grand nombre de pastiches fait en sorte qu'il devient un pastiche de genre. L'ouvrage se présente comme une réflexion sur le récit de vie et les avatars de la biographie. Bouillaguet s'intéresse aux différents paratextes ou aux formes du genre biographique exploités par Barnes; c'est que l'œuvre propose une succession de biographies de Flaubert misant sur un grand nombre de formes auxquelles on peut associer le genre biographique, usuelles ou moins systématiquement associées à ce genre (la correspondance, l'entrée de dictionnaire, le sujet d'examen, la note de bas de page, etc.). Or, Bouillaguet rappelle également que le texte se présente comme un collage, sans qu'il y ait de liens entre les divers développements; il paraît difficile, voire impossible, de proposer toute qualification générique englobante. Julian Barnes, *Le perroquet de Flaubert*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », 1986 [1984].

⁸⁸ *Ibid.*, p. 44.

écriture antipatriotique à une description étroite des milieux culturels, artistiques et intellectuels. Dans le cas de *Ça va aller*, le pastiche s'enracine ainsi dans un courant, l'*Anti-Heimatliteratur*; mais c'est également mon choix que d'aligner l'étude du pastiche sur le « courant » plutôt que sur le « genre ». C'est que ce courant, on le verra, est d'emblée culturellement situé; il permet ainsi d'envisager une œuvre comme celle de Mavrikakis, qui décrit les sociétés autrichienne et québécoise en fonction de leur « frilosité » respective, rapprochant celles-ci de manière parfois implicite, tout en privilégiant bien sûr l'invective et l'agression⁸⁹.

Une autre question qui préoccupe fréquemment les théoriciens du pastiche est celle de la fonction subversive ou comique de celui-ci. L'on cite ainsi parfois, dans les études de cas contemporaines consacrées au pastiche, le chapitre de Patrick Imbert intitulé « Pastiche, lecture, idéologie » qui a paru dans *Lectures et lecteurs de l'écrit*

⁸⁹ Mais c'est aussi parce que le concept même de « pastiche de genre » reste énigmatique aux yeux de certains chercheurs qui ont tenté de le décrire qu'il semble périlleux de s'appuyer sur une telle notion. À cet égard, l'on peut se tourner vers la contribution synthétique de Violaine Houdart-Mérot parue dans le collectif *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours* : « Nous proposons donc d'appeler pastiche de genre tout texte imitant la manière et les codes propres à un genre, sans pour autant que le texte appartienne effectivement ou à part entière à ce genre. Qu'il s'agisse d'œuvres qui feignent d'appartenir à un seul genre (comme la fausse biographie) ou qui appartiennent à plusieurs genres à la fois, le pastiche de genre amène parfois le lecteur à hésiter sur la réelle appartenance générique et nous semble porteur d'une dimension métacritique, dont les effets sont très variables, tantôt comiques, tantôt critiques ou poétiques. Le pastiche de genre a ceci de troublant pour le lecteur qu'il rompt le pacte de lecture habituel : le lecteur est conduit à croire, ou à feindre de croire qu'il est en présence d'un véritable essai littéraire, d'une chronique authentique, d'un journal réel, alors qu'il s'agit de faux-semblants, de contrefaçons ». Violaine Houdart-Mérot, « Le pastiche de genre, entre feinte et réflexivité », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, sous la dir. de Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Bern, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2006, p. 298. Il s'agit donc de s'amuser avec l'appartenance générique et ses codes; de brouiller les genres également, de transgresser les frontières établies entre l'un et l'autre en empruntant par moments à des genres inconciliables. Ainsi peut-on jeter un regard peut-être pleinement réfléchi sur les divers genres, tout en osant les aborder sous l'angle du rire; s'il s'agit bien de régénérer lesdits genres, il n'en demeure pas moins que l'enchevêtrement de ceux-ci, au même titre que la création de « simulacres », implique une certaine esthétique du désordre, du renversement; or, grâce à la notion d'« hypertextualité interculturelle », c'est le contraire d'une telle esthétique que je souhaite mettre en lumière, puisque je m'intéresse à une écriture au second degré qui se situe très près de la manière et du sujet des textes A, dont elle célèbre et cherche à transmettre les contenus ou le style de façon limpide.

*moderne*⁹⁰. Imbert évoque le pastiche en tant que « lecture productrice et subversive⁹¹ » : « Tout pastiche propose une lecture critique d'un état précédent de la littérature ou de la culture⁹². » Certes, l'auteur s'intéresse ici aux pastiches qui ne se contentent pas de reprendre « la culture et la rhétorique du texte pastiché⁹³ », mais qui sont également désireux d'inclure « leur contraire⁹⁴ », manifestant ainsi une certaine « ambivalence⁹⁵ » par rapport au modèle; ces pastiches se veulent d'emblée critiques, subversifs, mais reprennent le texte pastiché en se situant au plus près de celui-ci. Outre le fait que je souhaite surtout insister, par la mise en place de la notion d'« hypertextualité interculturelle », sur le pôle « ressemblance » de l'équation « ressemblance-différence⁹⁶ » qui permet de qualifier le rapport du texte B au texte A, le texte d'Imbert a ceci de problématique pour l'étude de l'hypertextualité interculturelle qu'il présente le pastiche comme une forme mettant à mal l'originalité de l'œuvre pastichée, les aspects les plus singuliers de cette dernière apparaissant désormais comme banals ou stéréotypés :

[...] le pastiche joue sur l'abstraction et la synthèse de traits récurrents au niveau de l'œuvre globale d'un auteur ou des créations de toute une école. Ainsi le texte original qui est « conventionnalisé » et transformé en quasi stéréotype par le texte pastichant en vient à connoter une culture particulière (signifié) qui dès lors est facilement décelable⁹⁷.

Le pastiche est avant tout la dramatisation d'une forme c'est-à-dire qu'il est l'expression d'une prévisibilité fondée sur le dévoilement de règles syntagmatiques et d'une réserve paradigmatique. Règles et réserve concernent, bien sûr; la structure de surface ainsi qu'on l'a vu dans l'analyse des traits de style, mais aussi une structure profonde⁹⁸.

Si le pasticheur est un lecteur à même de démasquer la « structure profonde » du texte pastiché, c'est donc dire qu'il peut aussi déceler les fondements idéologiques et culturels de ce dernier, selon Imbert; mais il s'agit de faire siennes les « règles du

⁹⁰ Patrick Imbert, « Pastiche, lecture, idéologie », dans *Lectures et lecteurs de l'écrit moderne*, sous la dir. de Stéphane Sarkany, Ottawa, Groupe de recherches international « 1900 », coll. « Travaux du Groupe de recherches international 1900 », 1983, p. 132-149.

⁹¹ *Ibid.*, p. 138.

⁹² *Ibid.*, p. 132.

⁹³ *Ibid.*, p. 137.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 146.

système et sa cohérence pour mieux l'atteindre [le texte pastiché] de l'intérieur⁹⁹ ». Si l'on prend l'exemple de *Ça va aller*, le pastiche de Ducharme pourrait certes être rangé du côté d'une telle lecture critique; en revanche, Mavrikakis souhaite avant tout conserver les procédés ou les « tics » de Thomas Bernhard, et non pas démasquer leur aspect stéréotypé ou banal, ou alors s'en prendre à leurs propriétés, lesquelles fondent l'originalité de l'écriture de Bernhard¹⁰⁰.

Pour Pascale Hellégouarc'h, la décision d'imiter un style peut aussi équivaloir à un souhait d'exposer les excès de celui-ci, comme s'il s'agissait de lancer un appel à l'ordre ou à la mesure. Son texte paru dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours* insiste d'entrée de jeu sur la « fonction critique » de l'écriture au second degré, qu'elle juge cependant sous-estimée :

L'un des aspects les plus intéressants de la fonction critique de l'imitation est sa relative méconnaissance : si la tonalité comique est souvent soulignée, sa tentation critique est plus rarement présentée. Cette ignorance lui accorde une liberté dont les formes avouées de critique ne bénéficient pas¹⁰¹.

Hellégouarc'h remonte jusqu'à Proust pour mettre de l'avant cette idée d'une valeur profondément critique du geste pastichiel, ou encore s'appuie sur *Dix perles de culture* de Jacques Laurent, ce qui la conduira précisément à suggérer que, dans le pastiche, « le résultat [...] se doit d'être comparable à une page de critique¹⁰² ». L'expérience pastichienne aurait donc de grandes vertus herméneutiques, ferait figure d'analyse littéraire en soi. Hellégouarc'h n'admire pas pour autant les pasticheurs qui deviennent moralisateurs, invoquant un « bon sens¹⁰³ » et un « bon style¹⁰⁴ »; mais elle est

⁹⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁰ Bouillaguet tire des conclusions similaires à celles d'Imbert, lorsqu'elle affirme qu'un trait important du pastiche est sa capacité de « reproduire les procédés avec une virtuosité plus ou moins grande, et [...] dans le même temps, de les vider de leur sens, de tout sens ». Annick Bouillaguet, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰¹ Pascale Hellégouarc'h, « Pastiche, parodie : critique en action ou subversion critique? », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, *op. cit.*, p. 53-63.

¹⁰² *Ibid.*, p. 53. (Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, 1919 et Jacques Laurent, *Dix perles de culture; pastiches de Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Audiberti, Henry de Montherlant, Paul Claudel, Jean Cocteau, Albert Camus, François Mauriac, Jean Anouilh, Ionesco*, 1972.)

¹⁰³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁴ *Ibid.*

consciente qu'un tel point de vue éthique se révèle flagrant chez certains auteurs de pastiche.

Dans l'*Histoire du pastiche* de Paul Aron, on trouve une définition du pastiche à la fois souple et rigoureuse, susceptible de contribuer à la réflexion sur les pastiches interculturels :

On définira le pastiche comme l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits. Ainsi considéré, le pastiche se réalise en deux temps : il consiste à repérer le ton ou le style d'un auteur puis à le transposer dans un texte nouveau. L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire, mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique. Par ailleurs, les motivations des pasticheurs sont variables : ils peuvent rendre hommage à un modèle, le critiquer, le parodier ou simplement l'imiter afin de produire un faux¹⁰⁵.

La définition d'Aron permet ainsi d'envisager tant les démarches des pasticheurs qui décèlent dans le texte d'origine lacunes et failles que celles de ceux qui révèrent leurs prédécesseurs. Il est vrai que l'on en est droit de souhaiter, de la part des auteurs de pastiches qui instaurent une hypertextualité interculturelle vigoureuse, que ceux-ci ne se contentent pas d'imiter « approximativement » ou « allusivement » les textes et auteurs pastichés, pour reprendre certaines formulations d'Aron : mais il n'en demeure pas moins que l'élaboration d'une hypertextualité interculturelle, dans le cas d'une œuvre B qui imite une œuvre A appartenant à une culture éloignée, résulte souvent d'une lecture en traduction – c'est pourquoi l'imitation, dans le cas d'un écrivain qui ne maîtrise pas la langue d'origine du texte A, ne pourra pas toujours être qualifiée de (parfaitement) « fidèle ». Les suggestions d'Aron se révèlent, eu égard à cette interaction entre la « fidélité » et l'« infidélité », prometteuses pour mon propos.

On remarquera que le théoricien n'évoque pas le « genre », mais indique son vœu d'envisager les pastiches d'« un écrivain » – il faut ici comprendre un ensemble d'œuvres de cet écrivain – ou alors les pastiches d'« un texte particulier », ou d'« un

¹⁰⁵ Paul Aron, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, op. cit., p. 5-6.

courant littéraire ». L'idée d'envisager, à tel moment, le pastiche d'une série d'œuvres, mais de préférer, à tel autre, l'examen d'un texte particulier, me paraît témoigner de l'ouverture et de la flexibilité des vues d'Aron : dans le cadre d'un questionnement sur l'« affiliation interculturelle », les deux démarches sont tout à fait envisageables. La définition d'Aron me permet également de préférer le pastiche de courant au pastiche de genre. Avec *Ça va aller*, Mavrikakis pastiche un courant que la critique juge propre à une littérature nationale, l'*Anti-Heimatliteratur*; si l'on conçoit l'affiliation en fonction de liens privilégiés entre deux écrivains ou selon une réflexion de nature interculturelle qui implique au premier chef deux cultures, comme je l'ai proposé dans l'introduction de ce travail, l'appui sur la notion de courant se révèle ici plus que pertinente. L'on a affaire à trois types de pastiche dans le roman de Mavrikakis, qui seront étudiés au fil des analyses : un pastiche du courant de l'*Anti-Heimatliteratur*; un pastiche de sujet, par ailleurs issu du premier type et qui concerne la question des rapports entre artistes et État; enfin, un pastiche de style, qui n'est bien sûr pas intégral mais nettement circonscrit, la narratrice reprenant également, par exemple, le ton de la Bérénice de *L'avalée des avalés*¹⁰⁶.

Le courant de l'*Anti-Heimatliteratur* ou l'idée d'une littérature « antipatriotique »

Bien avant Thomas Bernhard, l'Autriche a eu des écrivains que la critique n'hésite pas à qualifier de « salisseurs du nid » (*Nestbeschmutzer*); parmi les plus connus de ces auteurs, on compte aussi bien Johann Nestroy (1801-1862) et Ödön von Horváth (1901-1938) que Karl Kraus (1874-1936). Mais ce sont plus particulièrement les écrivains qui défient l'Autriche après la Deuxième Guerre mondiale qui m'intéresseront, puisqu'ils s'en prennent notamment à ce qui devait constituer l'un des socles fondateurs – et compensateurs – de la Seconde République d'Autriche, la notion de « *Heimat* ». Il faut

¹⁰⁶ Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

reconnaître que celle-ci n'a pas de réel équivalent en français, la « *Heimat* » ressemblant à l'idée de « patrie » ou de « terroir », mais ne correspondant pas tout à fait à ces traductions. Sur la chaîne franco-allemande *Arte*, l'émission *Karambolage* examine certaines singularités du quotidien des Français et des Allemands, afin d'expliquer coutumes et conduites, parfois par le jeu; le site Web de l'émission propose un regard intéressant sur le terme « *Heimat* » :

Un des mots allemands qu'il est impossible de traduire par un seul vocable français est le mot « HEIMAT ». « Heimat » est à la fois le pays natal, le village où on a grandi – cela peut aussi être la maison où on a passé son enfance ou celle où on est « chez soi », « daheim ». Quand on est loin, on peut souffrir du « mal du pays », de « HEIMWEH ». Quand on remonte un peu dans l'histoire du mot « Heimat », on apprend ceci : il y eut une époque où la langue allemande opposait « Heimat » à « ELENDE », la misère. « Elend » vient de l'ancien allemand « ali-lenti » et signifie littéralement « l'autre pays », l'étranger. Vivre « à l'étranger » était donc synonyme de vivre « dans la misère ». Ce qui, implicitement, faisait de « Heimat » un équivalent de « bonheur ». Pour les Chrétiens, et jusqu'au 17^e siècle, « Elend », la misère, était même synonyme de l'ici-bas. La « Heimat » était alors l'au-delà, le Paradis. On disait d'une personne décédée que Dieu l'avait rappelée à Lui, c'est-à-dire libérée « de cette misère » et qu'elle sera enfin « chez elle », « daheim ». Le mot « Heimat » est donc de l'ordre du sentiment, qu'il soit lié à la foi religieuse ou à des souvenirs d'enfance, à un horizon familial ou une atmosphère bien précise¹⁰⁷.

Le terme de « *Heimat* », plus encore que la « patrie », évoque le sentiment, et va bien au-delà de la désignation d'un environnement qui représenterait avant tout les frontières du lieu de naissance – des frontières que l'on chercherait à soutenir ou à protéger. Selon la chercheuse Ingeborg Rabenstein-Michel, l'*Anti-Heimatliteratur* qui émerge après 1945 se conçoit telle une réaction à « deux des stratégies autrichiennes d'après-guerre les plus douteuses » : « la tabouisation du passé dérangeant ou compromettant de l'Autriche » (c'est-à-dire la complicité avec l'Allemagne) et « la récupération globale, mais sans précaution ou distance, d'un concept de *Heimat* non seulement dépassé, mais qui a également été beaucoup utilisé de manière abusive au cours de l'histoire »¹⁰⁸. La chercheuse rappelle aussi, dans son article consacré à l'*Anti-*

¹⁰⁷ Waltraud Legros, « Le mot : "Heimat" », *Karambolage* (11 janvier 2004), en ligne : <http://sites.arte.tv/karambolage/fr/le-mot-heimat-karambolage> (page consultée le 28 octobre 2015).

¹⁰⁸ Tous les extraits que j'ai traduits sont issus de l'introduction d'un article de la chercheuse, qui présente ainsi les objectifs de sa recherche : « *In der folgenden Untersuchung soll auf die Anti-Heimatliteratur der ersten Nachkriegsjahrzehnte eingegangen werden, die in formal heterogener Form thematisch auf zwei der fragwürdigsten österreichischen Nachkriegsstrategien reagiert: die Tabuisierung der*

Heimatliteratur, que l'Autriche reprend ce concept pour se définir dès 1945 mais surtout à partir de 1955, car c'est à ce moment qu'elle retrouve sa souveraineté complète : dans son recyclage du concept de *Heimat*, elle s'appuie sur l'idée de la « nature innocente »¹⁰⁹. Il s'agit là notamment d'une stratégie de contournement, permettant à l'Autriche de se délester de « manière très opportune » d'un « travail de mémoire » qui aurait dû y être effectué après la Deuxième Guerre mondiale¹¹⁰. La nouvelle Autriche utilise le concept pour favoriser l'émergence d'un sentiment d'appartenance nationale et de rassemblement, mais sans vraiment songer à questionner son usage; il s'agit même d'ériger le terme de *Heimat* en un mythe fondateur de cette nouvelle République, alors qu'on laisse volontairement baigner la période 1938-1945 dans la noirceur, et que la « naissance » de la véritable Autriche démocratique devient dès lors située avant 1938 – mais le plus grand flou règne quant à cette date de naissance¹¹¹. Ainsi l'Autriche peut-elle être dissociée de l'Allemagne et de la culpabilité avérée de cette dernière.

Cette stratégie officielle d'« évitement » a été documentée par bien d'autres que Rabenstein-Michel. Il est clairement établi, par exemple, qu'une telle tactique mise sur les arts, et notamment sur quelque chose qui est de l'ordre d'une *Heimatkunst* accordant une large place à la topographie du pays. On sait que, peu de temps après la fin de la Deuxième Guerre, paraissent des recueils photographiques officiels dans lesquels le paysage paraît intact, comme si le conflit n'avait jamais eu lieu. En Autriche, c'est un fait bien documenté que jusqu'à tard dans la décennie 1970, des expositions artistiques portant des titres tels que « *Notre Autriche* » présentent des tableaux où règnent un paysage ou une nature idylliques, mais où les êtres humains sont pratiquement

störenden Vergangenheit und die global undistanzierte Übernahme eines nicht nur überholten, sondern historisch ausgiebigst missbrauchten Heimatbegriffs [...]». Ingeborg Rabenstein-Michel, « Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur », *Germanica*, n° XLII (2008), en ligne : <http://germanica.revues.org/525> (page consultée le 16 octobre 2015).

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

absents¹¹². C'est donc dire que cette « nature » aurait conservé un certain caractère originel. C'est notamment face à une telle absence d'individus que les créateurs de la future *Anti-Heimatliteratur* s'insurgeront : qu'est-ce que serait en effet une « patrie » qui cache ses hommes, ne les représente guère? L'*Anti-Heimatliteratur* souhaite ainsi réinstaurer une réelle mémoire, celle des hommes, mais aussi celle de la responsabilité de l'Autriche dans la Deuxième Guerre, à rebours des choix tendancieux de la Deuxième République. Le courant est fort bien implanté dans les années 1970; Klaus Zeyringer rappelle ainsi qu'à partir de cette décennie,

le « *Anti-Heimatroman* » de Gert Jonke, Michael Scharang, Josef Winkler, Gernot Wolfgruber, Elfriede Jelinek par contre ne cherche absolument pas à narrer le monde intact des romans du terroir, loin de l'histoire et des réalités. Dans une perspective d'en bas, il décrit plutôt une prison sociale où la nature est un lieu de répression et d'exploitation (dans les deux sens du terme)¹¹³.

Zeyringer s'intéresse longuement à l'exemple de Jelinek, dont *Les amantes*¹¹⁴ ou la « trilogie des Alpes »¹¹⁵ prennent pour cible, grâce à l'ironie notamment, diverses représentations typiques d'une Autriche dont les vallées et les montagnes splendides seraient des lieux « purs », guère abîmés par les affres de la civilisation. On voit bien qu'il s'agit de renverser les principes de l'*Heimatkunst*¹¹⁶.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Klaus Zeyringer, « Contre nature : Jelinek et Handke, Bernhard, Jandl dans le paysage autrichien », *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, vol. XXIX, n° 59 (décembre 2004), p. 125.

¹¹⁴ Elfriede Jelinek, *Les amantes*, Paris, J. Chambon, coll. « Métro », 2003 [1975].

¹¹⁵ *Id.*, *In den Alpen : drei Dramen*, Berlin, Berlin Verlag, 2002.

¹¹⁶ Il faut cependant savoir que le terme même d'*Anti-Heimatliteratur* a suscité la polémique. Cette forme ou ce courant est parfois pensé comme une nouvelle mouture de la *Heimatliteratur*. Par ailleurs, si l'existence d'œuvres s'apparentant à quelque chose qui est de l'ordre d'une *Heimatliteratur* est avérée bien avant les années 1970, c'est d'abord à cette époque que les chercheurs commencent à utiliser le terme pour décrire une telle production. Or, on remarque divers positionnements au sein de la critique germanophone dans l'utilisation du terme d'*Anti-Heimatliteratur*, qui semble susciter le débat surtout au cours des années 1980 et 1990; ainsi utilise-t-on parfois l'expression pour décrire un nouveau type de roman qui relève de la *Heimat* (une sorte de néo-*Heimatroman*), qui conserverait le cadre et les personnages du *Heimatroman* traditionnel, mais serait dépourvu des valeurs (communautaires, de cohésion, etc.) généralement associées à cette forme et présenterait donc un portrait (fort) pessimiste de la vie rurale. Certains chercheurs rejettent la notion même d'« *Anti-Heimat* », préférant concevoir les nouvelles œuvres mettant en scène la vie rurale comme d'autres modulations de la *Heimatliteratur*. Cela dit, au sein de la critique actuelle, il me semble que la plupart des commentateurs insistent d'abord sur le rapport oppositionnel, ou antithétique, entre la *Heimatliteratur* proprement dite et ces nouvelles écritures du monde rural qui prolifèrent dans les années 1970.

L'intérêt de l'œuvre de Bernhard, par rapport à celle de certains de ses contemporains qui ont aussi embrassé les idéaux d'une *Anti-Heimatliteratur*, tient au fait que son écriture « salisseuse du nid » repose également sur une description étroite des milieux artistiques. Si l'immense majorité des œuvres en prose majeures de Bernhard se déroulent en Autriche, il faut savoir que les premiers textes importants de l'écrivain présentent surtout des problématiques et un esprit de clocher ruraux; la révérence quelque peu aveugle à l'égard du catholicisme, manifeste chez de nombreux « provinciaux », sans compter la « bêtise » sans égale de ces derniers, sont les premiers objets de prédilection de Bernhard. Les reproches acerbes adressés à l'Autriche en tant que *nation* – traditions, figures politiques et culturelles ciblées – émergent plus tardivement. Bien sûr, l'*Anti-Heimatliteratur* de Bernhard s'enracine également dans une certaine haine à l'égard de la monarchie des Habsbourg que d'éventuels « émules » issus de cultures éloignées tels que Mavrikakis peuvent sans doute difficilement récupérer. Mais j'ai déjà dit que la question de l'héritage demeure placée au centre de l'œuvre bernhardienne; il n'est donc pas étonnant qu'une écrivaine comme Mavrikakis s'en inspire, puisque *Ça va aller* met en scène une narratrice qui ne cesse de réexaminer sa généalogie familiale, au même titre que son héritage littéraire ou culturel. Les rapprochements que l'on peut effectuer entre *Ça va aller* et certaines œuvres de Bernhard concernent surtout le deuxième « pan » désigné de l'œuvre de ce dernier, soit la critique réservée à l'État autrichien contemporain, et notamment la dénonciation d'une hypocrisie des milieux artistiques.

Certes, à l'instar de Jelinek et de nombreux autres adeptes de l'*Anti-Heimatliteratur*, Bernhard évoque parfois les paysages et les lieux autrichiens en fonction d'une économie de la ruine ou de la violence – prenons pour exemple cet extrait du *Naufragé* qui présente un voyage en train du narrateur qui se rend à l'enterrement de son ami Wertheimer à Coire :

Je me contentai donc de *contempler* le paysage. Les villes, quand on passe à côté d'elles, ont l'air délabré, les maisons paysannes font grise mine depuis que leurs propriétaires ont arraché les vieilles fenêtres et les ont remplacées par de laides fenêtres en plastique. Ce ne sont plus les clochers qui dominent le paysage mais les silos en plastique importés, les tours

surdimensionnées des entrepôts. Le trajet de Vienne à Linz est un trajet semé uniquement de laideur. De Linz à Salzbourg, cela ne s'arrange pas. Et les montagnes du Tyrol m'oppressent (N, 69-70).

Cela dit, ce n'est pas dans de telles considérations que réside la profonde originalité de l'*Anti-Heimatliteratur* que Bernhard fait sienne, du moins à mon sens. On note, dans d'autres œuvres, un traitement qui envisage conjointement des lieux autrichiens connaissant une réelle déchéance et, de manière ironique cette fois, une « grandeur » incomparable de l'art en Autriche : « Vienne est la ville de la musique, ai-je un jour écrit dans le Times, mais aussi la ville des toilettes et des cabinets les plus dégoûtants. » (MA, 121) À mon sens, c'est par la description des milieux artistiques et intellectuels, notamment dans ce que la critique nomme parfois la « Trilogie des artistes » ou la « Trilogie des arts » – *Le naufragé*, *Des arbres à abattre* et *Maîtres anciens* –, que Bernhard peut se livrer à une *Anti-Heimatliteratur* parfois plus indirecte mais également plus subtile que celle de certains de ses compatriotes. Les trois romans abordent les questions de la vocation artistique, du rattachement à un ou à des milieux artistiques définis; se penchent sur les enjeux de l'enseignement et de la critique des arts; ou alors tentent de saisir les tenants et les aboutissants du rapport de tout un chacun aux objets esthétiques. Dans les parallèles qui seront établis avec *Ça va aller*, les trois œuvres figureront au cœur de mon propos, mais je me référerai aussi à d'autres textes de Bernhard qui mettent à l'avant-plan des personnages de chercheurs ou d'ascètes en tous genres partageant avec les artistes de la trilogie nombre de caractéristiques.

Dans *Ça va aller*, il paraît évident que Mavrikakis souhaite donner à la littérature québécoise d'autres affiliations spirituelles et intellectuelles, ou alors suggérer que les écrivains québécois contemporains gagneraient à s'inspirer de modèles autres qu'Hubert Aquin ou Réjean Ducharme. S'adressant à Aquin comme à une sorte de spectre, la narratrice Sappho-Didon Apostasias ne va-t-elle pas jusqu'à affirmer : « Nous devons alors nous insérer dans d'autres récits, pas les tiens, dans

d'autres lignées, pas la tienne¹¹⁷.» Même s'il semble bien être question de dénicher des lignées moins « mortifères » et tristes – selon la lecture de Mavrikakis, Aquin aurait d'une certaine façon refusé toute descendance par son suicide –, Sappho-Didon se tourne vers Thomas Bernhard, choix paradoxal à certains égards quand on sait la place que réserve l'écrivain autrichien à la thématique du suicide ou à l'agonie de l'Autriche. La narratrice s'insurge aussi contre un certain repli sur la « passivité », associé non seulement à l'œuvre de Ducharme mais aussi à la littérature québécoise de manière plus large, voire à la société québécoise dans plusieurs de ses aspects :

Moi, j'aime la littérature américaine ou étrangère. C'est bien mieux que celle que l'on fait ici en ce moment. On écrit mal ici : on est si complaisants. La critique est épouvantablement besogneuse, sans aucune envergure. Sans aucun sens critique... Mais bon, cela, je le dis trop souvent. Récemment, j'ai lu Thomas Bernhard. Quel grand écrivain! Quelle rage contre son pays! Quelle férocité contre la médiocrité! Mais quelle lucidité! J'aime aussi, bien sûr, Handke, Kristof, Faulkner, Capote, Carson McCullers. Eux, vraiment ils savent écrire. Ce n'est pas comme ce minable de Laflamme-chimérique. Ce cloporte de l'écrit. Cet obsédé sexuel (*ÇVA*, 26-27).

L'affiliation bernhardienne semble essentielle précisément parce qu'elle est revendiquée, dans un premier moment, *contre* une certaine tradition québécoise : on voit que Sappho-Didon évoque directement Bernhard, dès le début du roman, précisément en raison de son appartenance à l'*Anti-Heimatliteratur*, de son refus des mascarades et de l'affectation. Certes, la référence à Bernhard s'inscrit dans une « internationale » de lucidité, Sappho-Didon mentionnant toute une série d'écrivains. Cela dit, l'auteur autrichien figure au tout premier rang dans la liste et voit son œuvre être prédiquée, alors que la narratrice se contente d'avancer rapidement que les autres écrivains mentionnés « savent écrire ». Le vœu de situer les commentaires métatextuels au sein d'un horizon « international » ne semble pas anodin : il faut rappeler que le roman de Mavrikakis demeure, en somme, une vaste réflexion critique et polémique sur la culture et la littérature québécoises. Si cette réflexion prend *L'avalée des avalés* et son auteur (nommé Laflamme dans le roman) pour premiers ancrages, il y a

¹¹⁷ Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, op. cit., p. 93. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *ÇVA* immédiatement suivi du numéro de la page.

également un vœu manifeste d'exposer les rouages du système littéraire ou culturel québécois tout en situant celui-ci par rapport à d'autres milieux culturels. C'est ici que les littératures de langue allemande entrent en jeu, avec, au premier chef, Bernhard et sa « petite » Autriche. En se référant à Thomas Bernhard, mais aussi à ces autres écrivains étrangers, Mavrikakis souhaite visiblement élargir les horizons de la littérature québécoise; elle témoigne fort explicitement de ce vœu à diverses reprises dans *Ça va aller*, car elle présente les milieux littéraire et culturel québécois comme fermés sur eux-mêmes. Il est évident que Mavrikakis aspire à inscrire son œuvre, et peut-être même la culture québécoise, dans un certain espace discursif de la culture mondiale. Quant à la référence bernhardienne, je montrerai qu'elle éclaire de manière directe le « fonctionnement » du système littéraire québécois; qui plus est, *Ça va aller* réclame une sorte de Bernhard pour le Québec¹¹⁸.

La violence, la rage ne prennent certes pas pour unique objet la nation québécoise dans *Ça va aller*; mais l'on s'intéressera au rapport avec Bernhard, qui va dans le sens d'une valorisation de l'art anti-institutionnel. Dans le roman, c'est lors du séjour de Sappho-Didon Apostasias à Paris que surgissent certaines des manifestations les plus évidentes d'une écriture antipatriotique rappelant Bernhard. Interprète de métier ayant étudié l'allemand et la civilisation allemande à l'université, la narratrice se trouve dans la Ville Lumière pour travailler au doublage en langue allemande de films pornographiques :

Je suis sur le boulevard Saint-Germain, mais je me sens à Montréal, au coin d'Ontario et Saint-Denis, un vendredi soir en plein été. Et j'ai soudain chaud, et mon cœur s'étire, s'enfle de tristesse, de n'être pas chez moi, de n'être pas à la maison et de ne pas subir la douceur de mes

¹¹⁸ Dans son étude sur la présence de la culture allemande à *Liberté*, Robert Dion remarquait : « Malgré l'omniprésence du commentaire, malgré les quelques traductions et les témoignages, l'appel à une inspiration allemande directe pour la transformation et le développement de la littérature québécoise est, à *Liberté* même, pratiquement inexistant. Une exception de taille, toutefois : Thomas Bernhard. Même si la nature du travail de cet écrivain incite à le lire dans sa dimension proprement autrichienne, son œuvre se révèle aisément "rapatriable" à l'échelle locale. À travers Bernhard, il semble que les intellectuels de *Liberté* (et leurs lecteurs) puissent trouver plaisir au jeu de massacre par lequel un individu ose s'en prendre violemment à la culture de son petit pays et, par là, s'autorise à briser le soi-disant consensus censé protéger les sociétés menacées. » (*ADL*, 213-214) Pour étayer son propos dans ces pages, Dion s'appuie sur l'exemple de François Hébert.

habitudes. Je hais le Québec, bien sûr. Je l'haïs. On ne peut qu'haïr le Québec, le détester pour sa petitesse, ses ratages, sa morosité, sa frilosité face à tout engagement, sa lâcheté, ses Robert Laflamme... Maxime Le Grand, mon ami universitaire qui a fait ses études aux États-Unis, à Harvard et en France, à la Sorbonne s'il vous plaît, après avoir été escorte pour hommes pendant deux ans, passe des soirées entières à cracher avec moi sur notre pays. Et on sait cracher. On l'haït, on s'haït, on s'haït de s'haïr, on l'haït de s'haïr et on s'haït de l'haïr. Le Québec est pour nous, bien sûr, une histoire de haine, mais pour cette haine-là, on donnerait pas seulement notre vie (qui ne vaut pas grand-chose, anyway), pas seulement la vie des autres, mais on donnerait l'impossible. Cette haine-là, c'est nous, Maxime Le Grand et Didon Apostasias. Nous, mais mieux que nous, nous en très grand, nous, en ce qu'il y a de meilleur en nous (ÇVA, 79).

Le nom même de Sappho-Didon *Apostasias* dénote le reniement, l'abandon (d'une certaine identité québécoise?). Une importante séquence se déroulant à la Délégation du Québec à Paris me sollicitera au premier chef; Sappho-Didon, « un soir de déprime » (ÇVA, 78), contacte son ami québécois Christian Sauvageau établi à Paris et qui l'emmènera à la Délégation pour le lancement du dernier livre de Robert Laflamme dans lequel la narratrice de *Ça va aller* figure par ailleurs à titre de personnage. Elle se rend bien sûr à cette soirée plus qu'à contrecœur. S'ensuit une longue diatribe contre le « petit » milieu littéraire québécois, où règneraient le chauvinisme et l'autocongratulation, la célébration de l'« authentiquement québécois » (ÇVA, 80) : « On a donc des grands écrivains, qui lancent des beaux grands livres à Paris. On a une grande littérature reconnue partout dans le monde, et même à la Délégation du Québec à Paris. » (ÇVA, 86)

Le milieu artistique ou intellectuel : figures et réseaux

L'extrait suivant montre bien le désarroi et la répugnance qu'éprouve Sappho-Didon lorsqu'elle est amenée à se rendre à cette soirée à la Délégation du Québec :

J'ai pas envie d'aller à cette soirée, à cette soirée québécoise, bourrée de Québécois et de Québécoises qui vont faire semblant d'avoir un accent québécois, pour faire plus authentiquement québécois, même s'ils ont honte précisément d'être québécois et que dans d'autres occasions, ils le planquent, leur accent québécois. J'ai pas envie d'écouter des histoires québécoises, des platitudes du Québec, pas envie de parler du *Devoir*, de *Notre-Dame de Paris*, de la fierté québécoise, de Céline Dion dont je me fous pas mal ou du suicide d'Umberto, cet auteur italo-québécois bien intégré à la société québécoise. J'ai pas envie du Québec, de la

paranoïa québécoise, de la mégalomanie québécoise, du complexe d'infériorité québécois, de la Délégation du Québec à Paris ou à Tombouctou, de la culture québécoise et du « bill one o one ». J'ai pas envie de discuter si c'te bill-là, le « one o one », a ou non sauvé la langue française, et d'entendre dire qu'on est plus féministes cheunou, parce qu'on met un e à professeure ou à docteur. J'ai pas envie de me retrouver avec une poignée d'universitaires, d'artistes, d'écrivains québécois qui sucent le gouvernement péquiste à qui mieux mieux pour devenir les intellectuels, les artistes, les écrivains officiels « du beau pays à construire, selon la belle culture qui nous ressemble » (ÇVA, 80-81).

C'est tout particulièrement la dernière phrase qui retient mon attention, en ce qu'elle établit que Sappho-Didon s'en prend à toutes les formes d'art ou de pensée institutionnelles. Or, l'œuvre de Thomas Bernhard ne cesse de mettre en scène des artistes « officiels », dépendant des ministères autrichiens et de leurs subventions, d'où leur « servilité éhontée envers l'État et ses ministres » (NW, 97). Si Bernhard n'est certes pas le seul écrivain qui se soit intéressé à la dynamique des réseaux institutionnels de la production artistique, il demeure certainement, parmi les écrivains importants du XX^e siècle, de ceux qui ont abordé le plus systématiquement et constamment cette thématique. Les artistes institutionnels de Bernhard, ce sont aussi bien les « virtuoses » du *Naufragé* que les « maîtres anciens » du roman éponyme. Dans le roman inaugural de la trilogie des arts, consacré au trio qui réunit Glenn Gould, Wertheimer et un narrateur jadis lui-même pianiste, la virtuosité est prise au sens péjoratif du terme : un talent sans véritable profondeur ni portée, un savoir-faire technique. Les académies de musique autrichiennes produiraient uniquement ce type d'artistes, ou alors des « pédagogues » (N, 123) incompetents qui « végètent comme professeurs de piano » (N, 123) :

Chaque année, des dizaines de milliers d'étudiants en musique s'engagent sur la voie abrutissante des écoles supérieures de musique et sont détruits par des professeurs sans qualité, pensai-je. Deviennent éventuellement célèbres et n'ont quand même rien compris [...]. Deviennent Gulda et Brendel et ne sont quand même rien (N, 20).

Le narrateur et son ami Wertheimer ont eux-mêmes fréquenté les académies de musique, et seraient devenus de tels pianistes virtuoses et célèbres – mais non de *grands* artistes – s'ils n'avaient un jour fait la connaissance de Glenn Gould, dont le génie les incite à cesser de jouer. En revanche, le narrateur ayant renoncé à jouer se présente comme « supérieur » à ses ex-collègues de classe qui, « réfugiés toute la vie dans leur

dilettantisme, se déclarent professeurs et se laissent couvrir de distinctions et d'honneurs » (*N*, 126). C'est que le virtuose autrichien décrit par Bernhard aime se produire en public : il tire une réelle satisfaction de cette forme de représentation et des hommages dont elle s'accompagne; c'est pourquoi son travail consiste à créer des œuvres susceptibles de plaire à l'État et au public, au risque de ne pouvoir établir un rapport que l'on pourrait dire naturel avec son art. Dans *Le naufragé*, Glenn Gould, le narrateur et Wertheimer détestent, au contraire, tout ce qui entoure la performance devant une foule et les honneurs; on verra qu'ils peuvent être décrits comme des « misanthropes ».

Dans *Maîtres anciens*, le dernier roman de la trilogie, l'hypocrisie et l'absence de scrupules de nombreux artistes, davantage soucieux de leur succès que de donner accès à quelque chose comme l'essence de l'art qu'ils pratiquent, ressurgissent, soulignées par l'humour. C'est notamment le travail des fameux maîtres anciens qui est placé à l'avant-plan : « Les soi-disant maîtres anciens n'ont jamais fait que servir l'État ou servir l'Église, ce qui revient au même, ne cesse de dire Reger, un empereur ou un pape, un duc ou un archevêque. » (*MA*, 46) Ces peintres n'auraient fait que répondre à des commandes qui leur procuraient gloire ou rétribution financière substantielle; Reger considère même nombre de tableaux du Musée d'art ancien de Vienne proprement « affreux » (*MA*, 32) et « cherche en chacun d'eux ce qu'on appelle un défaut rédhibitoire » (*MA*, 32-33). Parmi les « artistes d'État » présentés, on compte Rembrandt, Vélasquez, Lotto, Giotto, Dürer, Beethoven, etc. Le propos de *Maîtres anciens* ratisse large et prend également pour cible l'école autrichienne, qui dès les premières années du primaire serait incapable d'intéresser les jeunes élèves à autre chose qu'à un art qui reste conventionnel, petit-bourgeois, tout sauf révolutionnaire et de grande valeur; les enseignants, plutôt que de se révéler des esprits libres et indépendants, seraient des intermédiaires de l'État autrichien catholique, asphyxiant les élèves et leur transmettant « leur *in*intelligence, leur *im*puissance, leur stupidité » (*MA*, 41). En réalité, ces enseignants n'ont aucune connaissance sensible ou profonde

de l'art; ils se contentent d'exiger l'apprentissage par cœur de poèmes en étouffant tout élan spontané de l'élève vers les objets artistiques. Au fil des pages, le propos prend un aspect plus englobant, puisque l'humanité finit par être présentée dans son ensemble comme « étatisée » (*MA*, 45).

L'artiste institutionnel apparaît donc chez Bernhard comme un produit de l'école, des académies, et reste fortement dévalorisé. Bernhard suggère même, dans *Le naufragé*, que les institutions autrichiennes formeraient *uniquement* ce type d'artistes; les professeurs des académies, comme les enseignants de l'école primaire, sont des « négateurs de l'art » (*N*, 25), des « massacreurs de l'art » (*N*, 25) au service de l'État, du public et de la reconnaissance, mais non pas de l'innovation artistique ni d'une notion de la musique qui leur serait propre. L'Autriche, par souci de valoriser un art conventionnel, ne forme pas de véritables génies, ne forme pas de Glenn Gould. Les « autorités » artistiques, ce sont aussi les historiens de l'art dans *Maîtres anciens*, qui ne font que discourir trop longuement, éloignés d'un rapport authentique avec l'art, contrairement au personnage d'Atzbacher déjà mentionné au premier chapitre, qui de son côté publie très peu et dont la pensée semble de ce fait conserver une certaine autonomie; les chercheurs, les spécialistes et autres professeurs d'université ne sont guère épargnés par Thomas Bernhard.

Dans *Ça va aller*, le milieu de la recherche subit aussi les foudres de Sappho-Didon, cette dernière ayant une relation intime avec Harold C. McQueen, également désigné par le sigle mordant de « HCMcQ », le grand spécialiste de Laflamme-Ducharme – « quelqu'un qui s'y connaît en conneries laflammeuses » (*ÇVA*, 26) et avec lequel elle couchera dès leur première rencontre dans le bureau de celui-ci à l'université. La scène du départ de la narratrice qui quitte le bureau est révélatrice du traitement réservé au milieu universitaire, d'autant plus qu'on ne sait si on a affaire à un monologue intérieur de Sappho-Didon ou à un discours narrativisé traduisant une adresse à Harold C. McQueen :

Je pars. Adieu, mon amour, tu raconteras tout cela à Laflamme, il pourra en faire un autre roman minable sur lequel tu feras dix articles, un livre et des tonnes de conférences. Tu auras aussi des subventions pour cela. Tu verras, mon amour... Appelle Laflamme et remettez-vous à l'écriture (*ÇVA*, 44).

Les universitaires sont également présentés dans leur manque de mobilisation ou d'activisme. Se trouvant à Outremont dans la salle d'attente du bureau de son amie Éva, psychanalyste, Sappho-Didon affirme « feuilleter un journal local, conçu pour les bourgeois amoureux de la culture, dans lequel les professeurs d'université étalent leurs idées si peu engagées » (*ÇVA*, 52). Et si l'école chez Bernhard se révèle le plus souvent une « usine à apprendre¹¹⁹ », le système scolaire obligatoire est également pris en grippe par Sappho-Didon Apostasias, de manière plus implicite, et par des considérations sur la langue notamment :

Je crois très fort qu'on reçoit ce qui nous est dû. Et que si un jour, on veut plus, si un jour, on veut mieux, va falloir qu'on se bouge un peu le cul. Va falloir réfléchir par deux fois avant de dire des énormités. Mais ici les gens disent n'importe quoi, parce que la parole ne vaut rien. La parole est ridiculisée d'avance. Il n'y a plus que la grammaire qui compte. Dans ce pays, on est obsédé par la faute d'orthographe. Peu importe si l'on débite des conneries, si l'on ne pense pas plus loin que le bout de son nez, l'important est d'écrire correctement, syntaxiquement les bêtises que l'on répète. Plus personne ne pense au Québec, et au lieu de former des premiers de classe en dictée, il serait temps de produire des philosophes, des écrivains (*ÇVA*, 141-142).

La question de la langue occupe à plusieurs reprises Sappho-Didon, qui se penchait déjà vers le milieu du roman sur « l'obsession d'un français normatif » (*ÇVA*, 76) et le goût pour « une langue passée à l'eau de javel » (*ÇVA*, 76) qui prévaudraient dans le Québec du début des années 2000 : à cela, elle oppose notamment l'ouverture sur le monde, la nécessité d'apprendre des langues étrangères autres que l'anglais, ce qui selon la narratrice n'a pas vraiment lieu au Québec. Un tel apprentissage permettrait de développer un rapport plus lucide, critique ou engagé vis-à-vis des moyens de l'expression même, et, on peut le supposer, vis-à-vis de la langue maternelle. L'on apprend même qu'une exposition véritable à d'autres langues constitue précisément l'héritage que Sappho-Dion souhaite léguer à sa fille (*ÇVA*, 142); ces diverses considérations sur la langue dévoilent à nouveau un souhait de prendre le pouls d'une certaine « position » de la culture québécoise sur un échiquier proprement mondial,

¹¹⁹ Thomas Bernhard, *La cave. Un retrait*, op. cit., p. 111-112.

quitte à suggérer l'urgence de modifier certains choix et orientations qui limiteraient notre culture.

Mais ce qui frappe également dans le roman de Mavrikakis, c'est ce vaste portrait du Québec comme « un endroit du monde qui est toujours en train de chercher de la reconnaissance pour se mettre à exister » (*CVA*, 82), comme si la culture québécoise ne souffrait pas le désaveu, la confrontation, l'expression d'une contestation ou d'une ingratitude¹²⁰. Il se révèle donc peu étonnant que de très nombreux artistes et intellectuels du Québec contemporain y soient perçus comme des personnages « officiels », ou alors des « professionnels intégrés », pour reprendre l'un des termes de la typologie qu'Howard S. Becker élabore dans *Les mondes de l'art* :

Les professionnels intégrés ont le savoir-faire technique, les aptitudes sociales et le bagage intellectuel nécessaires pour faciliter la réalisation des œuvres d'art. Comme ils connaissent, comprennent et utilisent couramment les conventions qui régissent leur monde de l'art, ils s'adaptent aisément à ses activités ordinaires. Si ce sont des compositeurs, ils écrivent une musique que les exécutants savent déchiffrer et peuvent jouer sur les instruments existants. Si ce sont des peintres, ils utilisent le matériel existant pour produire des œuvres qui, par leur format, leur conception, leurs lignes, leurs couleurs, leurs formes et leur contenu, trouvent naturellement leur place dans les espaces d'exposition existants et correspondent aux capacités de réaction du public. Ces artistes s'en tiennent à ce que le public potentiel et l'État estiment convenable. En utilisant et en respectant les conventions qui gouvernent les matériaux, les formes, les contenus, les modes de présentation, les dimensions, les volumes, la durée et les modes de financement, les professionnels intégrés permettent une réalisation facile et rationnelle des œuvres d'art. Un nombre important de personnes peuvent coordonner leurs activités sans gaspiller leur temps ni leurs efforts, grâce à la simple connaissance des conventions que chacun est censé observer¹²¹.

La notion de « mondes de l'art » est essentielle chez Becker, qui souhaitait montrer, à un moment où il n'était pas forcément habituel aux États-Unis d'étudier l'art comme s'il s'agissait d'un domaine d'activité ordinaire de l'univers du travail, que toutes les étapes qui sont inséparables de la « vie » d'une œuvre d'art (sa production, sa

¹²⁰ Au-delà de l'institution littéraire québécoise, *Ça va aller* évoque par la dérision le rôle et les particularités d'une certaine diplomatie culturelle du Québec; en effet, ce ne sont pas toutes les cultures minoritaires, voire dominées, qui se sentent tenues d'adopter un discours qui tient de la justification, particulièrement lorsque ses « ambassadeurs » se trouvent en terre étrangère, comme s'il s'agissait toujours d'insister d'emblée sur le fait que le Québec possède lui aussi des artistes dignes de ce titre, des écrivains majeurs.

¹²¹ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, présentation de Pierre-Michel Menger, Paris, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 2010 [1982], p. 239.

distribution, sa « consommation », sa réception critique, etc.) se traduisent par les actes de divers acteurs qui collaborent au sein de « mondes de l'art ». Les artistes peuvent dès lors être envisagés tels des « travailleurs », et ce sont les réseaux et les modalités de la coopération qui sont avant tout étudiés – contrairement à la démarche que proposait souvent la sociologie de l'art jusque-là et qui plaçait l'artiste en tant que personne ou les œuvres elles-mêmes au premier plan dans l'analyse. Les types d'artistes identifiés par Becker dans son ouvrage – les « professionnels intégrés », les « francs-tireurs », les « artistes populaires » et les « naïfs »¹²² – sont donc définis non pas d'abord en fonction des propriétés de leurs œuvres mêmes, mais plutôt selon leur degré d'intégration à un monde de l'art organisé, ou bien selon leurs relations « réseautiques », car il est bien sûr des artistes qui n'évoluent pas au sein d'un monde de l'art. Certes, Becker est fort conscient qu'une nation a besoin de ses « professionnels intégrés », qui sans doute produisent la majorité des œuvres artistiques d'une société donnée; le sociologue ne suggère pas non plus que ces artistes institutionnels produisent uniquement des œuvres extrêmement banales. En revanche, quel intérêt y aurait-il, au sein d'une nation, à constater la seule présence d'œuvres faciles à déchiffrer, attendues, conventionnelles? Dans divers textes, Bernhard suggère que l'Autriche produit seulement de tels artistes institutionnels, à l'exception des hommes de lettres, musiciens et autres têtes pensantes qui auraient osé s'exiler. La narratrice de Mavrikakis ne va pas jusqu'à affirmer que le Québec engendre uniquement des artistes ou des penseurs « officiels »; mais elle semble bel et bien estimer que ceux-ci sont en nombre très important, forment l'immense majorité du lot, du moins parmi ses contemporains.

Les véritables figures d'artistes que l'on trouve dans l'œuvre bernhardienne sont inlassablement présentées comme « exilées », « misanthropes » ou « suicidées ». Mavrikakis ne manque pas de réinvestir de telles figures; l'exemple qui suit ne se situe certes plus dans la séquence se déroulant à la Délégation du Québec à Paris, mais est

¹²² *Ibid.*, p. 237.

intégré au sein d'une réflexion sur la paternité symbolique de deux écrivains exemplaires de la modernité québécoise, Réjean Ducharme et Hubert Aquin :

Aquin, c'est le père avec lequel on a vraiment peu en commun. Le père qu'on déshonore et sans aucune honte, le père que le simple fait de naître dans un Québec aussi mou, dans la débilité générale, trahit. Aquin, c'est le père qu'on assassine. Sans le moindre regret. Que cet homme se soit suicidé, juste après la prise de pouvoir par le Parti québécois, tout le monde s'en tape. Que cet homme ait écrit des pages magnifiques sur le destin du Québec, on n'en a rien à faire. C'est bon pour le cégep, ou pour les universités, pour les gens qui se prennent la tête, pour des gens qui prononceront les noms étrangers correctement et quand ils verront le mot Nietzsche sauront de quoi il s'agit. [...] Que les écrivains du Québec, que nos pères se suicident, se cachent ou aillent vivre ailleurs, comme Anne Hébert, c'est bien fait pour notre gueule. Que le Parti québécois, dans sa campagne référendaire, s'appuie sur les écrivains les moins subversifs, les moins inspirés, les plus ennuyeux, c'est tout à fait comme il faut. C'est ce qui nous appartient. Parce que de père spirituel ou pas, ici, je ne suis pas sûre qu'on en mérite. Je ne suis pas du tout certaine qu'on n'ait pas précisément la part qui nous revient (*ÇA*, 141).

On reconnaîtra d'emblée que les figurations de l'écrivain suicidé, absent au monde ou exilé peuvent constituer des *topoi*; en revanche, le rapprochement entre Mavrikakis et Bernhard semble bel et bien justifié, non seulement par l'omniprésence de telles figures d'artistes dans l'œuvre de l'écrivain autrichien, mais aussi par le maniement de celles-ci dans le cadre d'une certaine *Anti-Heimatliteratur* chez les deux écrivains; ou bien, enfin, par les revendications explicites d'une affiliation avec Bernhard dont *Ça va aller* est porteur.

Chez Thomas Bernhard, l'Autriche ne fait pas que former des artistes des plus conventionnels, puisqu'elle empêche l'homme de pensée authentique ou l'artiste véritable de s'y accomplir – l'idée est constamment réaffirmée, puisque l'œuvre comporte son lot de comédiens, d'intellectuels qui rédigent des essais dans le domaine des sciences naturelles ou celui de la musique, etc. La « faute » incombe parfois à la ville même dans laquelle les personnages pratiquent leur art – c'est le cas de Salzbourg dans *L'origine (Die Ursache)*, par exemple, dont le narrateur dit qu'elle a « étouffé en lui tout sentiment, toute sensibilité¹²³ » ou qu'« on [y] extermin[e] l'imagination,

¹²³ Thomas Bernhard, *L'origine. Simple indication* (1981 [1975]), dans *L'origine. Simple indication; La cave. Un retrait; Le souffle. Une décision; Le froid. Une mise en quarantaine; Un enfant, op. cit.*, p. 4.

partout où elle peut apparaître¹²⁴ ». Parfois, c'est plutôt la souveraine Vienne qui semble la responsable de la faillite de ceux qui sont venus y tenter leur chance, comme la Joana des *Arbres à abattre* qui finit pendue et dont le suicide est en partie associé à son destin viennois :

Tous ces génies et talents détruits et tués, que j'observais maintenant à travers leur propre infecte fumée de cigarettes, sont venus à Vienne, il y a trente ou trente-cinq ans, dans l'espoir d'arriver à quelque chose, mais à la vérité, ils ont été détruits et tués par Vienne, tous ces génies et talents qui naissent chaque année par centaines, pour ne pas dire par milliers, en terre autrichienne. Il se peut qu'ils pensent être arrivés à quelque chose, mais je pensai dans le fauteuil à oreilles : ils ne sont arrivés à rien parce qu'ils sont restés à Vienne et se sont contentés de Vienne, et n'ont pas quitté Vienne au moment décisif pour aller à l'étranger, comme ceux qui sont effectivement devenus quelque chose à l'étranger [...] (*AAA*, 73-74).

En d'autres occasions, c'est plutôt l'Autriche au sens large qui est invoquée, notamment lorsque le cas de Roithamer est décrit dans *Corrections* :

Le fait que d'une part il aimait l'Autriche parce qu'elle était son pays d'origine était aussi clair que le fait qu'il la haïssait parce que, aussi longtemps qu'il avait vécu, elle lui avait uniquement infligé des camouflets et toujours quand il en avait eu besoin, elle l'avait rembaré, elle ne souffrait pas l'approche d'un être comme Roithamer; des êtres, des gens, des caractères comme Roithamer, n'ont au fond rien à faire dans un pays tel que son pays natal et le mien, dans un tel pays ils sont *incapables* de se développer et sont d'ailleurs constamment conscients de cette incapacité de se développer, un tel pays a besoin d'êtres qui ne s'insurgent pas contre l'effronterie d'un pareil pays, la conduite irresponsable d'un pareil pays et d'un pareil État [...]; cet État avait sur la conscience un nombre énorme d'êtres comme Roithamer, toute une histoire très basse et très abjecte [...] (*C*, 34-35).

J'ai déjà évoqué ce personnage dans le deuxième chapitre de ma thèse; l'exemple de cet éminent scientifique qui a été professeur à Cambridge permet ici d'illustrer à quel point le portrait des intellectuels ou des hommes de science rappelle les considérations sur le destin des artistes, dans le cadre de l'*Anti-Heimatliteratur* de Bernhard. Dans *Corrections*, le narrateur suggère quelques pages après le dernier extrait cité que les êtres les plus aptes à l'exercice de la pensée devraient quitter l'Autriche, s'exiler le plus tôt possible; sinon, la déchéance totale les attend, confrontés qu'ils seront à la « petitesse » (*C*, 37) et à la « bassesse » (*C*, 37) du pays ou de l'État autrichien. L'exil s'affiche souvent comme une condition obligée de l'artiste de talent autrichien. Si ce

¹²⁴ *Ibid.*, p. 6.

dernier choisit de demeurer dans son pays natal, il semble voué à l'échec dans la pratique de son art, ou alors carrément contraint au suicide.

La représentation du Québec dans *Ça va aller*, sur les plans du financement et des conditions de la production artistique notamment, n'est pas sans similitude avec l'image d'un petit État autrichien présenté comme adversaire redoutable de l'esprit, voire ennemi du « génie » poussant à l'exil. Dans le passage de *Ça va aller* que je viens de citer où il était surtout question des écrivains québécois en tant que possibles « pères » symboliques ou spirituels, Sappho-Didon avance que nos écrivains s'exilent, mais elle affirme également de manière explicite que certains d'entre eux « se cachent » (*CVA*, 141), ce qui m'incite à établir un rapprochement avec une autre figure, celle de l'« artiste misanthrope » fortement représentée dans les romans de l'écrivain autrichien. Les trois personnages principaux du *Naufragé*, par exemple, se sont à un moment de leur carrière réfugiés dans une maison qu'ils partageaient et imposé une discipline quasi inhumaine dans le but d'assurer la continuité de leur activité de pianiste. Mais le misanthrope, c'est avant tout Glenn Gould. Wertheimer et le narrateur lui rendent visite dans sa maison en Amérique alors qu'ils ne jouent eux-mêmes plus, ayant tiré leur révérence : « Il s'était *retranché* dans sa maison. Pour toute la vie. Nous avons toujours eu tous les trois le désir de nous retrancher pour toute la vie. Nous étions tous les trois des fanatiques invétérés du *retranchement*. » (*N*, 24) Beaucoup plus loin dans le roman, alors que le narrateur tente une fois de plus de cerner les causes du suicide de son ami Wertheimer, le véritable « naufragé » de cette histoire, il suggère, évoquant le domaine qui appartenait à son ami à Traich :

De même que ma maison à Desselbrunn, celle de Traich est faite pour y vivre seul, pensai-je, pour une tête comme la mienne, comme celle de Wertheimer, pensai-je, pour une tête vouée à l'art, pour une tête pensante, comme on dit, pensai-je, mais si nous usons d'une telle maison au-delà de certaines limites bien précises, elle nous détruit, elle devient absolument mortelle. Au départ nous arrangeons une telle maison pour y poursuivre nos fins artistiques et spirituelles, et quand nous l'avons arrangée pour cela, elle nous tue, pensai-je [...] (*N*, 132).

On remarque dans ce discours une idée présente dans plus d'une œuvre de Bernhard, selon laquelle une maison et une existence trop construites en fonction de l'art,

tournées vers le recours suprême et constant aux facultés intellectuelles, ou alors vers la solitude que la pensée et l'art requièrent pourtant, peuvent « tuer ». Pourtant, nombreux sont les personnages de Bernhard qui recherchent à tout prix un tel ascétisme, un tel isolement. L'image d'un artiste tout à fait retiré, non pas uniquement éloigné de ses semblables, famille, amis, ou camarades de l'académie, mais surtout fort distant du monde de l'art ou de l'institution, est reprise dans *Ça va aller* et directement associée à la personne de Bernhard – j'y reviendrai.

Glenn Gould, faut-il le rappeler, ne se suicide pas dans *Le naufragé* et connaît un grand succès; il incarne la figure même du surhomme étant certes devenu une « machine à faire de l'art » (N, 105), mais extrêmement prolifique et géniale. Or, Glenn Gould a choisi de ne plus paraître en public et de se consacrer à des enregistrements, optant ainsi pour un autre rapport avec le monde de l'art, qui ne le situe plus du côté du professionnel intégré. Pour Wertheimer et le narrateur, le « retranchement » dans une maison organisée pour l'art a pu être pendant un moment une voie propice au développement, une manière d'habiter l'Autriche tout en étant des exilés dans leur propre pays; mais cette maison ne peut plus suffire, dès lors qu'ils sont confrontés au génie de Gould et qu'ils doivent faire face à leur propre caractère de « professionnels intégrés ». Gould pourrait, par ailleurs, mais à certains égards seulement, être associé à l'« artiste franc-tireur » présenté dans la typologie de Becker :

Chaque monde de l'art a ses francs-tireurs, des artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais n'ont pu se plier à ses contraintes. Ils apportent des innovations que le monde de l'art ne peut accepter parce qu'elles sortent du cadre de sa production habituelle. D'autres participants à ce monde, parmi le public, les personnels de renfort, les bailleurs de fonds et les distributeurs, refusent de coopérer à ces innovations. Au lieu de renoncer à leur projet pour en revenir à des styles et des techniques plus faciles à faire accepter, les francs-tireurs poursuivent leur travail sans le soutien du monde de l'art. Alors que les professionnels intégrés admettent sans réserve les conventions de leur monde, les francs-tireurs ne gardent que des relations assez distantes avec ce monde, car ils ne participent plus directement à ses activités¹²⁵.

Je n'irais évidemment pas jusqu'à avancer que les « innovations » apportées par Gould ne sont pas acceptées par le monde de l'art; l'objectif n'est pas d'insister ici sur

¹²⁵ Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 242-243.

l'éventuelle « difficulté » de la saisie de l'œuvre du Canadien. Mais il est vrai que la représentation de celui-ci dans le *Naufragé* – je ne m'intéresse pas ici à l'homme réel – marque une restructuration des réseaux traditionnels de la production artistique auxquels se conforme le professionnel intégré par exemple. Il y a un éloignement considérable du monde de l'art et de toute société revendiqué et assumé par la figure de Gould dans *Le naufragé* : sa production, dès lors qu'il choisit de ne plus se produire en public, se déleste de nombre de considérations pratiques du monde de l'art qui était jadis le sien; c'est certainement se placer dans une position plus précaire ou expérimentale, mais aussi indépendante. Becker croit que les francs-tireurs transgressent les conventions du monde de l'art, mais seulement sur certains points, et qu'ils respectent en fait la plupart d'entre elles, en proposant toutefois des innovations qui demandent un effort plus soutenu pour le public; l'intérêt de la démarche du sociologue tient au fait qu'elle indique clairement que les francs-tireurs ont souvent un agir qui favorise l'apparition de nouveaux publics, de nouveaux réseaux de coopération, en raison d'un éloignement revendiqué des réseaux traditionnels – autoédition de la part de certains écrivains dont l'œuvre représenterait un trop grand défi pour le commun des lecteurs, par exemple. L'on peut aussi, bien sûr, songer à une posture semblable à celle de Gould, qui en changeant de médium pour la diffusion, en refusant de se produire en public, organise autrement son travail et choisit de se priver délibérément de certaines instances ou institutions du monde de l'art, tout en gardant un lien avec ce dernier.

J'aimerais à présent interroger la figure de l'« artiste suicidé », relevée dans *Ça va aller* et fréquemment représentée chez Bernhard : j'ai déjà évoqué la Joana « tuée » par Vienne; mais le Wertheimer du *Naufragé* est aussi un « suicidé de la société », un suicidé de l'Autriche, puisque son sort n'est pas uniquement lié, contrairement à ce qu'une première lecture quelque peu superficielle du roman laisse supposer, à des tendances naturelles, innées. Son suicide apparaît *aussi* comme le résultat de sa formation d'artiste : il est un pur produit de ces académies de musique autrichiennes qui ne forment pas de génies selon Bernhard; et c'est lorsqu'il est pour la première fois

témoin du génie de Gould que Wertheimer commence lentement mais sûrement à décliner. Le narrateur, quant à lui, a quitté l'Autriche pour Madrid, mais nous apprend que Wertheimer était incapable d'accomplir un tel geste, ainsi condamné en quelque sorte à s'acheminer vers la mort dans son pays natal. Le suicide de Wertheimer n'est certainement pas sans lien avec l'appartenance de celui-ci aux « institutions » que représentent le monde de l'art et l'État autrichiens.

Pour en revenir à Mavrikakis, force est de constater qu'à l'instar de Bernhard elle prend plaisir à évoquer les artistes non pas forcément en fonction des caractéristiques intrinsèques de leurs œuvres, mais, souvent, selon leur degré d'intégration ou de participation au monde de l'art, à l'institution. L'on peut soutenir que les deux écrivains proposent quelque chose comme une théorie institutionnelle de l'art, à partir notamment d'une typologie des artistes – les types n'étant d'ailleurs pas exclusifs les uns des autres, puisqu'on pourra bien sûr être à la fois le misanthrope et le suicidé, etc. L'utilité d'une théorie institutionnelle de l'art pour décrire des sociétés, des États au sein desquels les milieux culturels sont fortement subventionnés ne fait pas de doute; à l'époque où Bernhard écrit, il existe un système de bourses et de subventions extrêmement développé en Autriche. Les entreprises de Bernhard et de Mavrikakis peuvent aussi être envisagées telle une conséquence de la forte institutionnalisation de la pratique artistique dans leur nation respective.

On parle souvent, à propos de la théorie institutionnelle telle qu'elle a été mise en place par George Dickie par exemple, de la définition pour ainsi dire « procédurale » de l'œuvre d'art qui la sous-tend: « Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1) un artefact 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation¹²⁶. » C'est donc par l'identification de la procédure, du cheminement ayant conduit à la classification de l'œuvre en question parmi les « œuvres d'art », que

¹²⁶ George Dickie, « Définir l'art », *Esthétique et Poétiques*, textes réunis par Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Points-essais », 1992 [1973], p. 22.

l'on peut définir le produit. Le statut de l'œuvre, son appartenance à la catégorie du « produit artistique » apparaissent comme le résultat du travail et des décisions d'« agents » désignés par une institution. Lorsque cette théorie a été mise en place à la fin des années 1960 par les spécialistes de l'esthétique et les philosophes américains notamment, l'on peinait à classer, par exemple, les œuvres du « pop art » émergent; c'est donc dire que la théorie institutionnelle permettait aussi de définir les œuvres d'art en ne faisant pas nécessairement référence à *un* aspect de celles-ci jugé absolument caractéristique. Dans le cas de Mavrikakis ou de Bernhard, le choix d'exhiber la prévalence d'un certain « réseau » ou le pouvoir d'une élite agissant au nom de l'État fait apparaître le destin des artistes exilés, suicidés ou cachés comme le résultat d'une certaine procédure qui « confère le statut de candidat à l'appréciation » à d'autres qu'eux – ou alors comme la conséquence d'une trop grande institutionnalisation de la pratique artistique qui peut difficilement laisser place à autre chose qu'à des artistes « officiels ». Chez Mavrikakis cependant, le lot des trois grands types d'artistes semble également, encore davantage que chez Bernhard, une conséquence de la « mollesse » et de la « débilité générale » (*CVA*, 141) qui prévaudraient au Québec : « Parce que de père spirituel ou pas, ici, je ne suis pas sûre qu'on en mérite. Je ne suis pas du tout certaine qu'on n'ait pas précisément la part qui nous revient. » (*CVA*, 141) Se dissimule, dans le fameux extrait concernant les « pères » littéraires du Québec, une vision des choses selon laquelle des artistes anti-institutionnels, des écrivains engagés et lumineux, optant pour la transgression, l'innovation artistique ou la véritable critique sociale, se « méritent ». En ce qui concerne la représentation de figures d'artistes dans le cadre d'une littérature « salisseuse du nid », les Québécois sont jugés indignes d'accueillir des artistes révolutionnaires, alors que Bernhard s'attache au premier chef à la responsabilité de l'État et de ceux qui agissent au sein même des milieux artistiques. Plus encore que les Autrichiens peut-être, les Québécois sont représentés comme des néophytes en matière de culture littéraire ou artistique. Chez Mavrikakis, on a droit à un portrait plutôt commun de l'anti-intellectualisme québécois; les « pages magnifiques » consacrées

par Aquin au Québec, « c'est bon [...] pour les gens qui se prennent la tête », suggère Sappho-Didon (*ÇVA*, 141). Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque Montréal n'est pas un fleuron de la grande culture qu'incarne Vienne. Mais si l'on cite à nouveau une autre partie du même extrait consacré à la paternité littéraire ou symbolique, l'on remarque que Mavrikakis attribue, pour ainsi dire, les traits de l'artiste « professionnel intégré » aux Québécois dans leur ensemble : « Que le Parti québécois, dans sa campagne référendaire, s'appuie sur les écrivains les moins subversifs, les moins inspirés, les plus ennuyeux, c'est tout à fait comme il faut. *C'est ce qui nous appartient.* » (*ÇVA*, 141; je souligne) Le manque d'audace, de verve, d'enthousiasme : voilà un trait québécois selon Mavrikakis, qui ne serait pas non plus sans conséquence sur le sort des artistes de chez nous, entraînant la non-reconnaissance des véritables talents (Aquin ne mérite même pas « une rue à Chicoutimi » [*ÇVA*, 141]), mais également l'exil ou la réclusion de certains artistes désireux de fuir une médiocrité ambiante.

Vers un artiste misanthrope terroriste, anti-institutionnel?

Dans l'œuvre de Bernhard même, et dans la production artistique en général, il est bien entendu diverses conceptions de la misanthropie, cet état ou ce caractère que l'on ne saurait envisager de façon unilatérale. Dans un article intitulé « Futurism, Nietzsche, and the Misanthropy of Art¹²⁷ », Daniel Cottom évoque *Le naufragé*, en particulier les conceptions de la misanthropie qu'on y trouverait; il signale la présence d'une « misanthropie de l'idéalisme gâché » (« *spoiled idealism*¹²⁸ »); il s'agirait là, selon lui, de l'une des conceptions les plus traditionnelles de la misanthropie, selon laquelle « un individu ne peut réellement être un misanthrope, car le soi-disant misanthrope est

¹²⁷ Daniel Cottom, « Futurism, Nietzsche, and the Misanthropy of Art », *Common Knowledge*, vol. XIII, n°1 (hiver 2007), p. 87-97.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 90.

simplement quelqu'un qui attend d'être réconcilié avec l'humanité qu'il ou elle aime trop¹²⁹ », mais de manière maladroite. Il écrit plus loin, toujours à propos de la misanthropie de l'idéalisme gâché : « Aimant non pas judicieusement mais trop bien [...] le misanthrope est communément considéré comme un représentant exemplaire de l'humanité, même lorsqu'il se détourne du monde dans un dégoût total¹³⁰. » Il est bien vrai que le vœu de nombreux personnages bernhardiens de dénoncer l'hypocrisie des milieux artistiques et intellectuels – songeons à la scène finale du *Naufragé*, exemplaire à cet égard – correspond à une forme d'« idéalisme gâché », au désir d'en revenir aux valeurs les plus nobles, héroïques et authentiques, etc. Mais le misanthrope, rappelle Cottom dans un autre article consacré au même sujet¹³¹, peut aussi être associé à l'idée de « terreur » ou de « terrorisme » : Cottom fait référence à l'image du « poète maudit¹³² », cet « immoraliste téméraire tellement dévoué à ses sensations esthétiques [...] qu'il est insouciant vis-à-vis des conséquences humaines de sa poursuite¹³³ ». Le chercheur rappelle l'importance, pour certaines générations d'artistes, du fameux « dicton surréaliste, [...] selon lequel le fait de tirer un coup de fusil au hasard dans une foule était perçu comme le geste esthétique exemplaire¹³⁴ ». *Ça va aller*, à l'instar des textes de Bernhard, s'appuie certainement sur ces deux conceptions de la misanthropie; l'on peut se demander, toutefois, si la seconde acception ne triomphe pas, le vœu de dénoncer la fausseté et le dilettantisme de nombreux artistes québécois contemporains culminant en l'appel à un penseur résolument anti-institutionnel, hargneux et tout à fait violent. L'extrait suivant est à nouveau issu de la séquence se déroulant à la Délégation du Québec à Paris :

Le Québec m'a fait tellement mal, le Québec est tellement abject, tellement laid, tellement crétin, tellement pervers, qu'en les voyant se masturber, tous ces Québécois à Paris, tous ces impuissants du Québec, en voyant toute la délégation jouir lâchement, collectivement dans cette orgie d'autosatisfaction qu'est le lancement du dernier Laflamme, en voyant tout le

¹²⁹ *Ibid.* (Je traduis cet extrait, de même que les extraits suivants, tirés des deux articles de Cottom.)

¹³⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹³¹ *Id.*, « To Love to Hate », *Representations*, vol. LXXX, n°1 (automne 2002), p. 119-138.

¹³² *Ibid.*, p. 119.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

monde si heureux d'être québécois, sans avoir néanmoins plus de conviction que ma chienne Athéna, quand elle me regarde pour recevoir mon pardon après une bêtise, j'ai envie de leur vomir à la face. J'ai envie de vomir sur *le Québec*, sur Sauvageau, sur le champagne que l'on sert. J'ai envie de leur chier dessus, à tous ces Québécois. L'avenir *du Québec* sera turbulent ou ne sera pas et je vais leur montrer, moi, ce que c'est que la fierté. C'est pas la Délégation *du Québec* à Paris qui va sauver *le Québec*, bande de caves. Ce sont ceux qui fabriqueront des manifestes pétaradants, des livres-bombes, des films qui feront voler en éclats toute cette belle fierté-là, tout cet establishment pourri du bon goût. Celui qui sauvera *le Québec*, c'est un artificier, un faiseur de terreur. [...] Parce qu'*au Québec*, il faut hurler. Il faut que cela ait peur pour que cela se réveille... Et j'espère qu'un jour, bande de caves, vous aurez peur, peur de moi, Sappho-Didon Apostasias (*CVA*, 87-88; je souligne).

Au cercle qui gravite autour de la Délégation est à nouveau associé un art institutionnel, qui va dans le sens de ce que prône l'« establishment » au sens péjoratif du terme, les gens à la tête d'un certain ordre établi. Le Québec décrit ici est toujours fortement tourné vers lui-même, comme en témoignent les expressions « se masturber », ou « cette belle fierté-là », ou alors le terme « autosatisfaction »; plus encore que l'artiste institutionnel autrichien de Bernhard, le « professionnel intégré » québécois se vautre dans son identité québécoise, célèbre une québécutude. À un tel clan, Sappho-Didon oppose un penseur résolument anti-institutionnel et impétueux, dont l'énergie inépuisable le conduirait toutefois à développer son programme de manière précise – il rédigerait des « manifestes », partirait en guerre avec fougue mais en s'appuyant précisément sur son activité artistique ou intellectuelle. Sappho-Didon revendique une autre approche de la littérature ou des arts au Québec, qui irait à l'encontre de l'esthétique de Ducharme et de ses épigones : « C'est du Laflamme, ces phrases à la guimauve dans lesquelles on se retrouve toujours passifs face aux événements, où l'on accepte le monde tel qu'il est! » (*CVA*, 83), suggère-t-elle lorsque des phrases d'*Allez, va, alléluia* de Laflamme-Ducharme sont prononcées à son arrivée dans les salons de la Délégation. Dans le roman, c'est parfois la littérature québécoise dans son ensemble qui paraît pensée à partir du cas Ducharme – à partir d'un tel désengagement, d'une difficulté à épouser la lutte. Un penseur véritablement pamphlétaire, qui n'aurait rien à voir avec les artistes ou les professeurs d'université avides de subventions, ferait défaut au Québec. Il n'est pas non plus insignifiant que Sappho-Didon évoque un Québec chauvin, puisque le projet de Mavrikakis consiste également, on l'a vu, à réfléchir sur

le système littéraire québécois en ouvrant à d'autres cultures et littératures – sa narratrice, « dernier rejeton d'une lignée d'immigrants ignares » (*ÇVA*, 15), n'affirme-t-elle pas : « Je ne peux que m'inventer, que me renommer sans fin. » (*ÇVA*, 15) C'est que le questionnement sur l'héritage, celui qui est imposé au même titre que celui qu'on choisit, est au cœur de *Ça va aller*. Dans le roman même, qui évoque explicitement, sous la forme de références directes, divers écrivains – et notamment des écrivains de langue allemande¹³⁵ –, la figure d'artiste la plus directement associée à une rhétorique de l'invective ou de l'imprécation, à un idéal d'action, est le très autrichien Thomas Bernhard.

L'évocation de ce dernier se révèle également essentielle parce que Mavrikakis pastiche le style de l'écrivain autrichien. On a déjà constaté, dans nombre de passages cités, que Mavrikakis privilégie les répétitions (parfois reformulantes) et les redondances syntaxiques; si l'on se réfère à nouveau à la dernière longue citation dans laquelle Sappho-Didon revendique un artiste ou un penseur anti-institutionnel, et au sein de laquelle j'ai déjà mis en relief le procédé emprunté à Bernhard, l'on remarque que Mavrikakis fait sien un usage de ce qu'Emmanuelle Prak-Derrington a appelé, dans une étude consacrée à la répétition bernhardienne, « la redénomination systématique ou le refus d'anaphorisation¹³⁶ ». La reprise du référent « Québec », mise en évidence dans l'extrait par l'usage de l'italique, témoigne d'un tel refus d'anaphorisation¹³⁷.

¹³⁵ À ce propos, je me permets de faire référence à mon article paru dans la revue *Voix et Images* : « "L'Allemagne que j'abhorre. L'Allemagne que j'adore." La perception polémique de l'Autre dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis », vol. XLI, n°1 (automne 2015), p. 123-142.

¹³⁶ Emmanuelle Prak-Derrington, « Thomas Bernhard, la répétition im-pertinente ou le refus de reformulation. L'exemple du récit autobiographique *La cave. Un retrait* », dans *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, sous la dir. de Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Elisabeth Richard, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, coll. « Rivages linguistiques », 2008, p. 251-264, [Document électronique], récupéré de *Archive ouverte en sciences de l'homme et de la société*, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00356010>>, p. 12.

¹³⁷ Certes, Prak-Derrington se penche sur un corpus de textes traduits de Bernhard, et elle demeure bien consciente que la traduction en français camoufle déjà certains aspects de la répétition bernhardienne, en raison d'abord de certaines différences constitutives de l'allemand et du français; mais le troisième grand axe de son article, consacré aux cas de répétition qui témoignent d'un « refus de reformulation », présente des procédés qui ne souffrent pas des contraintes de la traduction. Mavrikakis s'inspire de tels cas de « refus de reformulation » que l'on trouve dans l'œuvre de Bernhard.

Lorsqu'elle évoque un tel dispositif, Prak-Derrington s'appuie sur des travaux en sémantique référentielle pour rappeler certaines règles conventionnelles de la répétition :

Dans un enchaînement d'énoncés, il apparaît que la répétition nominale est fortement disqualifiée lorsqu'elle se produit dans deux phrases consécutives, coup sur coup, sans que soit appliquée ce que C. Schnedecker nomme la loi de l'« intermède pronominal ». D'autre part, la répétition ou redénomination nominale, est considérée comme agrammaticale lorsqu'elle a lieu à l'intérieur des frontières d'une même phrase. En cas de coréférence, c'est l'emploi du pronom qui est privilégié, ou même, s'agissant du niveau intraphrastique, syntaxiquement imposé¹³⁸. Alors que le pronom a une vertu cohésive, la redénomination apparaît comme un fauteur de disjonction, de fracturation de la cohésion référentielle. Le référent est présenté comme une réalité à ce point choquante et inapprochable qu'il est systématiquement soustrait à une saisie en continu (ce que ferait le pronom, qui stockerait les informations dans sa petite valise), et systématiquement objet d'une nouvelle saisie¹³⁹.

Dans *Ça va aller*, le référent « Québec » n'est pas remplacé par un pronom; au contraire, il y a redénomination nominale dans des phrases successives, ou alors au sein d'une même phrase. Chez Bernhard, un tel procédé contribue à la stagnation dans la répétition et « atteint les limites du supportable¹⁴⁰ » selon Prak-Derrington – elle mentionne à juste titre « le caractère mécanique, implacable, impitoyable¹⁴¹ » de la répétition en tant que refus de reformulation. Il est vrai qu'une telle forme de répétition est extrêmement courante chez l'écrivain autrichien; la chercheuse y voit même une raison des réactions négatives que susciterait l'œuvre de Thomas Bernhard auprès de plusieurs lecteurs. Chez Mavrikakis, le refus d'anaphorisation n'est peut-être pas aussi transgressif ou obsessionnel, mais il contribue néanmoins à asseoir une condition de l'écrivain pamphlétaire. Qui plus est, ce procédé est appliqué à plus d'une reprise au référent « Québec »¹⁴², qui fait alors le plus souvent office de réalité ternie, rabaissée, ce qui va dans le sens de la valeur qu'attribue Prak-Derrington au procédé; mais ledit procédé peut aussi être appliqué à d'autres « objets » tels que la mère de la narratrice,

¹³⁸ *Ibid.*, p. 11-12.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴² L'on peut se référer à l'exemple suivant : « Je pourrais t'aimer, Laflamme, t'aimer follement, parce que tu es le Québec de ma facilité, le Québec de ma résignation, le Québec qui me tente. » (*ÇVA*, 111-112; je souligne)

pour ne mentionner qu'un exemple (*ÇVA*, 108). Que penser, par ailleurs, du fait que le procédé serve souvent l'idée d'une littérature antipatriotique dans la foulée de Bernhard? Le pastiche est alors convaincant, puisqu'il se déploie sur deux plans à la fois; mais l'enracinement profond dans les réalités québécoises fait en sorte que Mavrikakis ne tend jamais vraiment, rappelons-le, vers la figure du plagiaire.

Dans les cas où la répétition est reformulante, Prak-Derrington a aussi dégagé des occurrences au sein desquelles « la variation porte sur un élément syntaxiquement subordonné (x1 Y, x2 Z)¹⁴³ »; de ce point de vue, il arrive que la reprise permette « l'intrusion du point de vue ou des mots de l'autre dans le discours de l'un¹⁴⁴ ». Mavrikakis fait également sien un tel usage de la répétition reformulante, par exemple lorsque le personnage principal suggère que sa fille ne devra pas, contrairement à sa mère, s'inscrire dans la lignée d'Aquin et connaître « la douleur québécoise » (*ÇVA*, 150), l'imaginaire de l'abattement et du suicide : « De ma douleur, bientôt, plus rien ne restera. On aura oublié *cette souffrance* bien de chez nous, *cette souffrance* néo-québécoise de Ville d'Anjou.» (*ÇVA*, 150; je souligne) Dans la phrase en question, un contraste est établi entre les expressions « bien de chez nous » et « néo-québécoise de Ville d'Anjou » : le « bien de chez nous » équivaut ici à l'idée d'un héritage aquinien, associé à la lassitude, à l'incapacité de sortir d'une certaine aliénation culturelle conduisant au suicide, ou alors à un état de découragement radical qui aurait quelque chose de typiquement québécois; l'identité « néo-québécoise », quant à elle, est souvent envisagée avec esprit par Mavrikakis, la narratrice déplorant qu'elle soit elle-même encore considérée en fonction d'une telle identité, bien qu'elle soit arrivée au Québec à l'âge de deux mois. Néanmoins, la « souffrance néo-québécoise de Ville d'Anjou », c'est celle des enfants d'immigrants qui « n'ont même pas le droit de se supprimer » (*ÇVA*, 77), leurs parents ayant travaillé si fort et ayant « fait tellement de sacrifices » (*ÇVA*, 77) pour leur assurer une situation. Pourtant, l'identité des enfants

¹⁴³ Emmanuelle Prak-Derrington, *loc. cit.*, p. 4.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

d'immigrants est présentée comme la « pire » identité (*ÇVA*, 77), la plus « abject[e] » (*ÇVA*, 77), bien qu'elle paraisse tendue vers l'avenir contrairement au legs aquinien. Comme chez Bernhard, la répétition reformulante permet ici d'intégrer deux points de vue différents quoique complémentaires, ceux d'une identité québécoise et d'une identité « néo-québécoise » : car Sappho-Didon se réclame de deux héritages et récuse une différenciation trop nette entre l'« identité immigrée » et l'« identité québécoise ».

Par ailleurs, la figure de Bernhard, en plus d'être mentionnée au début du roman, est évoquée de manière tout à fait explicite vers la fin de l'œuvre, dans une séquence que je commenterai longuement en ayant notamment recours aux réflexions sur l'identité narrative de Paul Ricœur. Cette séquence voit Sappho-Didon réfléchir à la manière dont elle entend élever sa fille :

Mon ventre est encore une zone sinistrée et me voilà toujours au bord du suicide ou du meurtre. Je ne suis pas le réceptacle de l'évolution, je ne suis pas deux mille ans de civilisation et de programmation à la douceur maternelle. Je suis Sappho-Didon-Antigone-la-dure. On ne peut penser qu'à coups de poings, qu'à coups de couteaux. On ne peut penser que contre tout ou encore loin de tout. C'est en ruminant seul dans son trou en Autriche que Thomas Bernhard peut se permettre de la penser, cette Autriche, de voir son abomination et sa petitesse. C'est dans son trou qu'il peut écrire contre le grand théâtre viennois, contre le Burgtheater. C'est dans l'obscurité de son trou qu'il voit. Ce n'est pas en allant faire des courbettes à tous les critiques stupides d'Autriche et de Navarre. À Bernhard, maintenant qu'il est dans un autre trou, six pieds sous terre, on ne lui fait que des trahisons. On joue ses pièces dans les théâtres qu'il maudissait, on assassine tout ce dans quoi il a cru. Pour être un philosophe, un penseur ou encore un créateur, ou même simplement quelqu'un, il faut être vivant, parce qu'on est entouré de lâches qui nous lapideront notre postérité, qui feront brûler notre effigie. Mais pour penser, pour exister, il faut pouvoir dire du mal de tous et de toutes et il ne faut pas avoir de cœur. Il faut piler sur son cœur, critiquer les proches, les copains qui auront toujours des circonstances atténuantes, les amantes, les frères, les sœurs, et surtout soi-même. Il faut faire la connaissance de sa propre médiocrité et ne pas en faire une amie. Je veux que ma fille soit capable de dureté. C'est pour cela que la maternité ne me rendra pas plus douce ou meilleure. Je ne veux pas que ma fille ait cette complaisance que chacun a envers soi. Je ne veux pas qu'elle vive heureuse dans la honte refoulée d'elle-même. Je la veux fière et haineuse, je la veux grande et hautaine. Je ne veux pas qu'elle accepte tout et surtout pas la nature des choses (*ÇVA*, 132-133).

On constate sans peine que Bernhard est ici présenté comme une sorte d'ermite anti-institutionnel, fort semblable aux figures d'ascètes retirés mais contestataires qui peuplent son œuvre; le « misanthrope terroriste » est également au rendez-vous. « Pouvoir dire du mal de tous et de toutes », c'est aussi revendiquer un dénigrement

systématique que Bernhard ne cesse de faire sien dans son œuvre¹⁴⁵. À l'image de l'écrivain dont elle se réclame, la narratrice de *Ça va aller* adopte constamment une attitude ambiguë à l'égard des divers contenus d'héritage qu'elle présente; par exemple, si elle célèbre d'abord en Hubert Aquin le créateur s'étant sacrifié pour la société québécoise, elle pose, dans une sorte de second mouvement, l'impossibilité qu'Aquin ait une descendance, exprimant clairement la nécessité de rompre avec plusieurs interrogations troublantes qu'il a laissées derrière lui, allant presque jusqu'à lui reprocher son départ. La position adoptée vis-à-vis de Laflamme-Ducharme surprend également; haineuse, ne cessant de dénigrer l'imaginaire laflammo-ducharmien, Sappho-Didon élit tout de même Laflamme comme père de sa fille et louera le ludisme langagier de celui-ci, dont elle se moquait d'abord avec une satisfaction franche. Le rapport à l'Allemagne va dans le même sens : Sappho-Didon, si elle revendique parfois une germanophilie et un savoir sur plusieurs penseurs et écrivains allemands, s'autorise également à « détester l'Allemagne, comme une Allemande se doit de détester son pays » (*ÇVA*, 64). Les divers traditions et legs sont donc abordés avec une licence, une liberté qui autorisent le paradoxe, la contradiction, les renversements brutaux¹⁴⁶.

Si l'on se réfère de près au long extrait que j'ai cité et qui aborde Bernhard et un idéal du terrorisme artistique, l'on remarquera que Sappho-Didon Apostasias est véritablement rapprochée de Bernhard, mais également que ce dernier se voit présenté en fonction de son appartenance nationale. Le fait que l'Autriche soit d'abord évoquée

¹⁴⁵ Les personnages bernhardiens passent en effet de l'affection la plus grande au ressentiment le plus vif, de l'apologie à la condamnation. Cette attitude qui a quelque chose de cyclothymique ne concerne pas uniquement le rapport à l'Autriche au sens large, caractérisé, on le dit constamment, par une relation amour-haine, mais elle est manifeste dans toute une série de situations. Je me contenterai à cet égard de relever ici un cas de figure parmi tant d'autres possibles : le rapport à la solitude, abordé notamment dans *Extinction* : « Si mon oncle Georg savait à quel point, en réalité, je suis seul à présent, tout à coup. Je rêve tout le temps de solitude, mais quand je suis seul, je suis le plus malheureux des hommes. Je ne supporte pas la solitude et j'en parle constamment, je prêche la solitude et je la déteste profondément, parce qu'elle rend malheureux plus que tout, comme je le sais, comme je commence déjà à le sentir, par exemple je prêche la solitude devant Gambetti et je sais parfaitement bien que la solitude est le plus terrible de tous les châtements. » Thomas Bernhard, *Extinction. Un effondrement*, op. cit., p. 243.

¹⁴⁶ Sur ces questions, je me permets de renvoyer à nouveau à mon article déjà cité.

selon « son abomination » et « sa petitesse » n'étonne guère, et justifie le choix d'étudier *Ça va aller* sous l'angle de l'allusion interculturelle, car le rapport de Sappho-Didon avec un Québec dont elle déplore la pusillanimité se rapproche nettement de la relation tourmentée de l'écrivain autrichien avec son pays d'origine. L'on peut ajouter que la narratrice situe clairement la postérité de Bernhard en Autriche, faisant référence à la manière dont celle-ci gère sa mémoire culturelle ou dont elle consacre ses artistes. Au-delà de ces constats, l'on peut se tourner vers une certaine pensée de l'Autre pour commenter cet extrait charnière. Les travaux de Paul Ricœur, tout particulièrement *Soi-même comme un autre*¹⁴⁷, se révèlent ici fort éclairants – je songe surtout à la notion d'« identité-*ipse* » et à la démonstration menée dans la sixième étude, « Le soi et l'identité narrative¹⁴⁸ ». Dans son ouvrage, Ricœur développe la notion d'identité-*ipse* qu'il préfère à celle d'identité-*idem*, laquelle implique une « permanence dans le temps¹⁴⁹ ». C'est donc dire que l'identité-*ipse* suppose quelque chose de « changeant¹⁵⁰ », de « variable¹⁵¹ » dans la personnalité, et qu'elle « implique l'altérité à un degré [très] intime [...]¹⁵² ». Or, dans cette séquence où la référence à Bernhard se fait très prégnante, l'identité-*ipse* de Sappho-Didon Apostasias est mise au jour. L'on peut recourir à la notion d'identité narrative en s'appuyant sur l'idée que « la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité [est] implicitement contenue dans [cette] notion¹⁵³ ». Dans la sixième étude de son ouvrage, Ricœur revient en effet sur ce qu'il entend par « mise en intrigue », montrant que l'identité du personnage, toujours « dynamique¹⁵⁴ », est « construit[e] en liaison avec celle de l'intrigue¹⁵⁵ », « se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue¹⁵⁶ ». Il importe alors,

¹⁴⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 167-198.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 14.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 170.

selon Ricœur, d'accorder une attention particulière aux cas les plus particuliers ou insolites de narrativité – aux séquences dans lesquelles un roman fraye véritablement avec l'essai, par exemple. Or, l'on pourrait avancer que l'extrait relevé marque un glissement du roman vers l'essai. À de telles séquences de « décomposition de la forme narrative¹⁵⁷ », Ricœur associe une certaine « perte d'identité[-*idem*]¹⁵⁸ » des personnages. Sans aller jusqu'à suggérer qu'on ait droit, dans les derniers chapitres du roman de Mavrikakis, à une décomposition de la forme narrative, il y a glissement vers l'essai¹⁵⁹; le chapitre 7, dans lequel figure la citation qui m'intéresse, est l'un de ceux qui adopte le plus visiblement la forme de l'essai, évoquant notamment les questions de « l'allaitement au sein » (*ÇVA*, 133), de « l'absence du nom du père au Québec » (*ÇVA*, 137), de l'identité « néo-québécoise » (*ÇVA*, 139), etc. C'est précisément dans les derniers chapitres du roman que Sappho-Didon connaît un désarroi maximal; les premières lignes du passage évoquant Bernhard en témoignent, la présentant « au bord du suicide ou du meurtre » (*ÇVA*, 132). Ricœur suggère d'envisager ces séquences qui voient la narrativité se distordre comme autant de moments où une certaine « mise à nu de l'ipséité [a lieu,] par perte de support de la mêmeté¹⁶⁰ ». C'est donc dire que la référence à Bernhard surgit précisément lorsque le caractère dynamique ou ouvert de l'identité de la narratrice se dévoile. Dans l'extrait, le passage du « je » au « on », puis au « il » impersonnel, place Sappho-Didon dans une *tradition* de l'invective ou de l'imprécation, l'écrivain autrichien étant figuré comme un représentant exemplaire de cette tradition. Le délaissement du « je » contribue, qui plus est, à accentuer cette impression d'une proximité entre les positions de Bernhard et de la narratrice. Il s'agit en effet moins pour Sappho-Didon de faire un réel détour par la référence étrangère ou de se figurer telle une « seconde » de Bernhard que de suggérer une proximité entre

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.177.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge a également signalé que « la fin de *Ça va aller* [...] tend vers l'essai » dans son article consacré à la lecture de l'œuvre ducharmienne et à la rencontre avec l'écrivain Ducharme dans le roman de Mavrikakis : Élisabeth Nardout-Lafarge, « Le personnage Réjean-Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 2 (hiver 2005), p. 65.

¹⁶⁰ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 178.

des positions pamphlétaires, intransigeantes, d'où l'idée d'une association ou d'une « affiliation ». Tout se passe comme si Sappho-Didon proposait elle-même un ensemble de manières de penser, de faire ou d'agir qui devraient être reproduites, proposition qu'elle met en place à partir du souvenir de Bernhard; ainsi, contrairement à d'autres contenus d'héritage présentés dans le roman et liés à des écrivains, le legs de Bernhard reste placé sous le signe d'une mémoire à préserver. Cette mémoire est tendue vers l'avenir, notamment par l'évocation de Savannah-Lou, la fille de la narratrice que sa mère souhaite éduquer de manière à ce qu'elle devienne le grand écrivain engagé et indigné qui ferait tant défaut au Québec; Sappho-Didon évoque concrètement le destin de sa fille, ainsi que le legs qu'elle entend lui offrir, dans la foulée d'une réflexion sur Thomas Bernhard. Parmi les figures d'écrivains germanophones mentionnés dans le roman, Thomas Bernhard se révèle, en définitive, la plus importante : elle permet une véritable affiliation de la narratrice, c'est-à-dire que la narratrice et Bernhard semblent considérés avant tout comme des pairs qui opéreraient tous deux pour une attitude intransigente, la narratrice n'étant pas purement placée dans la position de celle qui serait venue *après* Bernhard ou alors qui serait sous « l'influence » de celui-ci; au contraire, on a davantage le sentiment d'un rapprochement entre les deux figures, voire d'une forme d'égalité entre celles-ci. Puis, l'héritage littéraire et l'héritage biologique se confondent avec l'évocation de la fille de la narratrice, dont l'avenir radieux est pensé à partir d'une réflexion sur les leçons profitables que Sappho-Didon tire de l'œuvre et de la vie de Thomas Bernhard.

Une « ruminantion » québécoise

Par ailleurs, l'article publié par Catherine Mavrikakis dans le collectif *Österreich-Kanada. Beiträge zum Kultur- und Wissenstransfer 1990-2000* permet d'offrir un autre regard sur le complexe rapport entretenu par celle-ci avec Thomas Bernhard. Intitulée « L'empire du passé. Nostalgie, deuils et ruminations de l'histoire au Québec et en

Autriche », la contribution part du principe que nous évoluons dans un monde mondialisé où « l'universel est roi¹⁶¹ », dans lequel « la particularité des choses, des êtres, des pays, s'est vidée au profit d'une confusion des référents¹⁶² ». Rédigé à la suite d'une présentation lors d'un colloque organisé par le Centre d'études canadiennes d'Innsbruck, le texte s'inscrit sous le vœu de « mettre en panne l'universel¹⁶³ ». Séjournant pour la première fois en Autriche, Mavrikakis affirme vouloir saisir l'Autriche comme les Autrichiens la saisissent vraiment, dégager une singularité autrichienne qui ne soit pas celle d'une Autriche mondialisée, de la « grande culture autrichienne » exportée sur toute la planète. L'auteure affirme que l'œuvre de Bernhard serait l'une des clés permettant de comprendre une telle singularité autrichienne. Elle se demande également s'il est possible d'envisager le Québec hors d'un même devenir « mondialisé ». Dans sa réflexion sur le Québec, Mavrikakis critique le travail de Jocelyn Létourneau, qui dans *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire et identité dans le Québec d'aujourd'hui*, aurait insisté sur l'importance pour la société québécoise de passer à l'heure mondiale, tout empêtrée qu'elle demeurerait

dans une hypermnésie [...], une sur-mémorisation qui empêcherait la transmission d'une histoire capable d'oubli qui conduirait le Québec vers l'avenir, qui permettrait à celui-ci de ne pas être dans la mélancolie du sujet qui ne peut faire le deuil de ce qui a eu lieu¹⁶⁴.

Or, Mavrikakis estime que Létourneau « ne nous propose pas de passer à l'avenir, quoi qu'il le dise, mais de passer au présent, [...] de passer à cette synchronicité du monde où il n'est plus question que de présent¹⁶⁵ ». Elle préfère plutôt, pour sa part, « réfléchir à la place du deuil dans la pensée globalisante¹⁶⁶ » et défend non pas la nécessité d'en finir avec le passé ou avec la mélancolie mais l'importance de garder constamment un regard critique sur ce passé, de se maintenir dans une attitude de questionnement à

¹⁶¹ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 395.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 396.

¹⁶⁴ *Ibid.* (Jocelyn Létourneau, *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire et identité dans le Québec d'aujourd'hui*, 2000.)

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 400.

¹⁶⁶ *Ibid.*

l'égard de celui-ci et des grands artistes de la nation. La mondialisation, aux yeux de Mavrikakis, ne devrait pas empêcher de penser un rapport à l'histoire, au passé, ce que l'œuvre de Bernhard proposerait justement :

La haine de soi ruminée, l'irritation constante contre son propre pays, chère à la pensée bernhardienne semble être une des formes de résistance à une Autriche qui avance depuis la modernité vers le monde. De l'histoire de l'Autriche, de sa grandeur, de sa culture, Bernhard ne s'éloigne pas comme le fait par exemple Ulrich Seidl dans son film *Dog Days*. Ses textes sont un exercice de subversion contre l'absolutisme de l'histoire et de la socialisation. Au lieu de s'aligner sur la norme progressiste qui dégénère si rapidement en poussée en avant comme piétinement au présent, Bernhard recommande une attention pour une mobilité latérale, une mobilité qui ne mène nulle part et surtout pas vers l'histoire du monde. [...] Il ne s'agit pas de sortir de la culture autrichienne, la grande culture, mais de la ruminer, la maudire, la vomir et la remâcher à nouveau. Contre la musique autrichienne, Bernhard le mélomane, se déchaîne dans ses livres. S'en prendre à la musique, à la grandeur de la musique autrichienne et révéler en elle le drame d'un peuple, permet à Bernhard de faire de la haine ou du soupçon sur soi un leitmotiv qui l'empêche précisément de passer à l'avenir, mais aussi d'en finir avec le passé. La rumination serait cette envie de résister au synchrone mondial¹⁶⁷.

Mavrikakis réclame un tel type de pensée pour le Québec : par ailleurs, il faut reconnaître que *Ça va aller* épouse un certain credo bernhardien identifié par Mavrikakis; à l'autocongratulation institutionnelle, le roman oppose bel et bien la rumination de la « grande culture » québécoise, questionnant les mythes qu'incarnent Aquin et Ducharme par exemple. Contrairement à ce que l'on pourrait croire à une première lecture superficielle du roman, il ne s'agit pas tant de substituer aux modèles d'écrivains québécois des modèles étrangers, au premier chef Bernhard et d'autres écrivains américains ou allemands, puisqu'il convient bel et bien de réfléchir sur la postérité de la modernité québécoise, qui est maintenue vivante en étant repensée, « recrachée ». Mais *Ça va aller* témoigne, bien plus que la contribution de Mavrikakis consacrée au rapport au passé en Autriche et au Québec, d'un désir d'élargir les horizons de la littérature québécoise, de faire entrer la culture québécoise non pas dans un monde bêtement mondialisé qui mettrait à mal les différences culturelles, mais au sein duquel il n'y aurait aucun sens à être résolument tourné vers la seule production locale ou encore à continuer d'encenser inlassablement *L'avalée des avalés*, paru dans les années 1960, sans développer une véritable pensée critique sur ce roman. Pour

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 400-401.

signaler les dangers que comporte le surinvestissement du désir d'autonomie culturelle – comme l'on peut parfois évoquer l'enfermement auquel peut aboutir le surinvestissement d'une identité ethnique, sexuelle ou autre –, Mavrikakis convoque, dans un geste cohérent, un écrivain appartenant à une tradition plutôt éloignée. Cela dit, toute ouverture au monde de la culture québécoise devrait aussi reposer sur une très grande conscience ou connaissance du passé – littéraire, politique, culturel, etc. – de notre nation¹⁶⁸.

Ça va aller s'attaque ainsi à cette « machine » extrêmement rodée qu'incarne l'institution littéraire québécoise. *Deuils cannibales et mélancoliques* et *Ça va aller* comportent des propositions qui rappellent certains constats dressés par Gilles Marcotte et d'autres au sujet notamment de la facilité qu'auraient les écrivains du Québec à se faire publier, aux « prix d'État » offerts aux auteurs qui auraient cependant pour effet de sanctionner l'institution, etc.¹⁶⁹ À propos de cette institution littéraire qui

¹⁶⁸ J'ai dit que l'œuvre de Ducharme, mais aussi la littérature québécoise de manière plus générale, étaient souvent associées dans le roman de Mavrikakis à un certain refus de l'action et à la mise en place d'un imaginaire mielleux célébrant l'enfance : « C'est cela que je ne peux supporter chez Laflamme, c'est cet éloge de l'immaturité, c'est cette sempiternelle gaminerie de ses personnages, ce mythe si québécois d'un monde puéril, violemment rebelle et innocent. Dans la littérature québécoise, il n'y a en a que pour les enfants. On les retrouve partout. On les adore, les adule, ils sont tout-puissants, merveilleux, grandioses. » (*ÇVA*, 36-37). Stéphane Lépine, dans un texte intitulé « Le vert paradis des amours enfantines » paru dans la revue *Liberté*, tient un propos analogue sur les représentations de l'enfance dans la littérature québécoise, qualifiant même celle-ci de « littérature d'enfance(s) », peuplée qu'elle est de « textes dans lesquels jeunesse rime avec inconscience, insouciance, bonheur préservé ». Stéphane Lépine, « Le vert paradis des amours enfantines », *Liberté*, vol. XLVIII, n°4 (novembre 2006), p. 48-49. Lépine, grand lecteur de Bernhard, mentionne ce dernier à titre de contre-exemple d'une telle vision de l'enfance comme « monde enchanté » (*ibid.*, p. 51) à partir du texte *Maîtres anciens*. Or, le propos de Lépine rappelle aussi celui de Mavrikakis lorsqu'il évoque, dans la foulée des travaux de Régine Robin, un Québec où prévalent les « commémorations de toutes sortes » sans « réel travail de la mémoire » (*ibid.*, p. 52). Lépine se pose même la question suivante : « Et en quoi la littérature québécoise est-elle à l'heure actuelle le lieu actif et prégnant d'une vraie réflexion sur notre histoire et nos défaites? Où sont-ils, répétons-le, les William Faulkner et les Mordecai Richler canadiens-français? Toutes ces trames d'enfance publiées chez nous année après année ne sont-elles pas autant de signes d'un infantilisme non résolu plutôt qu'une manière d'envisager lucidement notre passé? » *Ibid.* Il semble réclamer un écrivain de l'acabit de Bernhard pour le Québec.

¹⁶⁹ Gilles Marcotte, « Institution et courants d'air », *Liberté*, vol. XXIII, n°2 (mars-avril 1981).

incarnerait, selon Marcotte, la « *plus vieille idée*¹⁷⁰ » de notre littérature, le critique écrivait à l'époque :

Tel est le premier paradoxe qu'il faut relever, quand on parle de l'institution littéraire au Québec : elle précède les œuvres, elle se crée dans une indépendance relative par rapport aux œuvres, elle a préséance sur les œuvres. C'est là un phénomène éminemment singulier, dont l'équivalent ne se retrouve, si je ne me trompe, dans aucun autre pays du monde occidental. [...] L'originalité la plus certaine de la littérature québécoise, dans le monde actuel, lui vient moins de ses œuvres, quel que soit le jugement porté sur elles, que de son caractère institutionnel fortement marqué¹⁷¹.

Il est permis de dire, me semble-t-il, que beaucoup d'ouvrages littéraires publiés au Québec ne le sont pas en vertu de leurs qualités propres ou parce qu'ils peuvent se vendre, mais pour nourrir un appareil d'édition proliférant et servir un impératif idéologique fondé sur les valeurs de communauté.

Sans doute faut-il reconnaître qu'il en est ainsi, peu ou prou, dans la plupart des pays d'Europe, d'Afrique et d'ailleurs où se créent, où survivent des littératures dites mineures [...]. L'originalité du Québec, parmi ces littératures, est de s'être donné une institution – idéologie, organisation – qui tend à l'autosuffisance¹⁷² [...].

De telles conclusions incitent Marcotte à qualifier en 1981 l'institution littéraire québécoise de « forte » et de « fragile » à la fois, traversée, selon l'expression désormais célèbre, par les « courants d'air »¹⁷³. Paru vingt ans après l'article de Marcotte, *Ça va aller* présente une institution littéraire à la fois solide, parce que désormais dotée de certains monuments – au premier chef, ces deux pères de la modernité littéraire québécoise que représentent Aquin et Ducharme –, mais également précaire, par son repli sur soi et sa confrérie d'écrivains à la solde de l'État.

Avec *Ça va aller*, il faut reconnaître que la représentation de l'institution littéraire québécoise est précise et développée. Sans identifier ni nommer des écrivains « officiels », Mavrikakis lance ses flèches à un type précis d'artistes et d'instances subventionnaires, etc. Dans son mémoire consacré à « Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise »¹⁷⁴, Hélène Lafrance avait cherché à dégager une transposition

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷² *Ibid.*, p. 11.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁴ Hélène Lafrance, « Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise », Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Prix Edmond-de-Nevers », 1984.

dans l'œuvre de l'écrivain de ses positions institutionnelles, établissant des parallèles entre la situation des héros de Thériault face au groupe social auquel ils appartiennent et la place de l'écrivain dans l'institution, notamment par rapport au statut social, à une certaine « appartenance de classe¹⁷⁵ » ou à un « faible capital scolaire¹⁷⁶ »; mais Thériault, contrairement à Mavrikakis, ne semble pas entrer dans un rapport direct avec l'institution dans ses œuvres. Chantal Gamache, dans une autre contribution précisément consacrée aux figurations de l'institution dans les œuvres littéraires mêmes, s'est penchée sur *Le ciel de Québec*¹⁷⁷ à partir, entre autres, des très nombreux anthroponymes, noms propres signaux de l'histoire et de la géographie québécoises, que contient ce roman¹⁷⁸. L'étude de la « régulation narrative¹⁷⁹ » met en lumière, selon Gamache, la « faiblesse institutionnelle¹⁸⁰ » du monde littéraire québécois d'alors; en revanche, après avoir évoqué le déficit d'assises fermes, elle montre que *Le ciel de Québec* débouche sur « une tentative de rassemblement, d'unification du discours, d'institutionnalisation de la littérature¹⁸¹ ».

Dans la production fictionnelle des années 1980 également, l'institution littéraire québécoise paraît fréquemment devoir être soutenue. *Maryse* de Francine Noël¹⁸², par exemple, a été envisagé par André Lamontagne tel un témoignage de l'existence assurée d'une tradition littéraire québécoise, digne d'être citée et

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 207.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Jacques Ferron, *Le ciel de Québec*, Montréal, Éditions du jour, 1969.

¹⁷⁸ Chantal Gamache, « L'institution dans le texte littéraire : l'œuvre de Jacques Ferron », dans *L'institution littéraire*, sous la dir. de Maurice Lemire, avec l'assistance de Michel Lord, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture et Centre de recherche en littérature québécoise, 1986, p. 131-140.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 133. Gamache s'intéresse à l'énonciation, notamment à la manière dont le narrateur présente ces anthroponymes, refusant de les caractériser véritablement, ce qui permettrait d'en faire de réels personnages; le narrateur s'empare aussi de la « parole » de ceux-ci (*ibid.*), ce qui réduit encore davantage les descriptions associées à ces anthroponymes. Par sa régulation narrative, le roman propose donc un portrait fort limité du réel du Québec, les référents étant en quelque sorte figés dans leur seule identité nominale.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Francine Noël, *Maryse*, Montréal, BQ, coll. « Series Littérature », 1994 [1983].

représentée, tout en étant aussi le lieu d'une ouverture aux autres littératures et à l'américanité :

La position hégémonique de la littérature française dans l'institution littéraire québécoise, à la fois dans le système scolaire et dans la constitution du modèle esthétique, sera contestée par les personnages de *Maryse*. Quand le professeur de Maryse commande un pastiche d'auteurs comme Ronsard ou Rabelais et non pas d'écrivains québécois, qui « n'étaient pas Français, donc moins bons auteurs et, conséquemment, moins pastichables » (M, 82), il exprime là un point de vue qui n'était pas caricatural à la fin des années 1960. Qu'on se rappelle de l'absence relative de la littérature québécoise dans l'enseignement collégial et universitaire, et l'on comprendra la portée du geste de François : « Tu vois, à mon cours sur Beckett, je parle surtout du Code civil québécois et des bizoues de Ronfard. » (M, 444) À l'évidence, François a mûri, car au début de ses études, il évaluait ses textes de création littéraire en fonction du code littéraire français : « Mon Dieu que ça fait donc pas nouveau roman! » (M, 50)¹⁸³

Notons qu'il ne s'agit pas forcément de rejeter le référent français, mais plutôt de valoriser « une relation plus libre à la littérature française¹⁸⁴ », moins naïve également, comme si les textes phares de celle-ci devaient désormais être jugés.

Dans *Maryse*, en 1983, la nécessité de justifier la place du Québec dans le champ littéraire est patente; on revendique sa place par rapport à l'institution française notamment. Même dans un texte comme *Le semestre* de Gérard Bessette, paru en 1979¹⁸⁵, qui attaque violemment l'institution littéraire québécoise à travers plusieurs écrivains, dont Gabrielle Roy, Jacques Ferron, Victor-Lévy Beaulieu, le désir de nommer et de reconnaître cette institution par rapport aux champs français et américain reste fort – Roseline Tremblay l'a bien noté dans son vaste travail sur les figures d'écrivain dans le roman québécois de 1960 à 1995¹⁸⁶. Cependant, Tremblay suggère également qu'à partir des années 1980 la production québécoise comporterait un nombre croissant de représentations de « l'écrivain devenu impatient envers une institution littéraire de plus en plus structurée¹⁸⁷ » : certains personnages d'écrivain manifestent un agacement considérable envers les discours critiques québécois sur la

¹⁸³ André Lamontagne, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸⁵ Gérard Bessette, *Le semestre*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1979.

¹⁸⁶ Roseline Tremblay, *op. cit.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 449.

littérature, journalistiques notamment¹⁸⁸; on remarquerait aussi une plus fréquente mise en scène d'« intellectuels retirés à la campagne ou exilés à l'étranger qui n'ont que faire des tâches institutionnelles¹⁸⁹ ».

Or, tout se passe comme si, avec Mavrikakis, l'« impatience » évoquée par Roseline Tremblay avait atteint son point culminant; mais on a aussi le sentiment que l'institution littéraire québécoise connaît un degré d'organisation tel que le fait de la provoquer sans compromission ne se révèle plus périlleux pour celle-ci. Ce n'est plus la vulnérabilité de cette institution par rapport à d'autres champs qui sollicite l'intérêt de Mavrikakis – après tout, cette institution ne rassemble-t-elle pas ses disciples au cœur même de la capitale française? Le champ français n'est plus à conquérir; de même, les textes américains et étrangers, lorsqu'ils sont évoqués, ne constituent pas une menace pour une certaine existence de la littérature québécoise; au contraire, la vitalité future de cette dernière reposerait sur l'ouverture à l'Autre, semble suggérer Mavrikakis. Serait-ce l'aboutissement logique du mouvement que décrivait Lucie Robert dans les années 1990, comme si la « détermination institutionnelle » de la littérature québécoise devait désormais être pensée à partir de référents parfois fort éloignés, conséquence d'une certaine « internationalisation du capital¹⁹⁰ »?

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Évoquant l'intertextualité québécoise de la littérature québécoise contemporaine dans son texte « Conditions d'émergence et d'institution d'une littérature », Lucie Robert distingue, alors qu'elle pose un trait final à sa réflexion, l'idée d'une « clôture institutionnelle » introduite par le recours d'une génération d'écrivains aux textes québécois de la génération précédente, phénomène alors relativement neuf au sein de la littérature d'ici : « Si cette pratique désigne une sorte de clôture institutionnelle qui, d'une certaine manière, garantit la légitimité de la littérature québécoise, on ne doit pas non plus oublier que cette clôture est fragile. Dans la mesure où la littérature est intégrée désormais aux industries culturelles, il faut s'attendre à ce que les lois du marché – c'est-à-dire la rentabilité économique, mais aussi la concentration et l'internationalisation du capital – jouent un rôle de plus en plus grand dans sa détermination institutionnelle. » Lucie Robert, « Conditions d'émergence et d'institution d'une littérature », dans *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la dir. de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal et Saint-Denis, XYZ Éditeur, Presses universitaires de Vincennes et les auteurs, coll. « Documents », 1998 [1993], p. 86.

Conclusion

Les œuvres de Catherine Mavrikakis et de Nicole Filion, toutes deux parues en 2002, s'intéressent à des questions institutionnelles par le recours à Thomas Bernhard. Outre les goûts et les intérêts personnels des deux auteures, n'est-il pas possible d'interpréter de manière plus large le choix de Bernhard comme modèle susceptible de revigorer une certaine conception du champ littéraire ou du système judiciaire québécois? Un écrivain anti-institutionnel existe-t-il au sein de la tradition québécoise? Mavrikakis juge que non, dans *Ça va aller* du moins. Et si l'on examine par exemple l'histoire des manifestes québécois, l'on est tenté de corroborer son affirmation. Il est vrai que la jeunesse même de la tradition littéraire québécoise, ainsi que les circonstances ayant mené à sa fondation ont infléchi le rapport que les écrivains québécois ont développé avec une forme de critique sociale qui s'attache aux institutions. Le texte de Jeanne Demers et Line Mc Murray, « Le manifeste, pouls de l'institution littéraire¹⁹¹ », se révèle de ce point de vue fort éclairant. Si l'institution littéraire québécoise précède la production des œuvres, les deux chercheuses, réfléchissant aux nombreux « moyens de consécration¹⁹² » et à la grande accessibilité à la publication qui ont rapidement émergé au Québec dans le but de stimuler l'Appareil et de servir une certaine idée de la nation québécoise, écrivaient en 1985 :

La logique du système ainsi élaboré fait en sorte que les textes manifestaires québécois de ces dernières années ont été presque désirés. Aussi ironisent-ils souvent jusqu'à jouer un rôle de manipulation par rapport à l'institution en lui fournissant des matrices thématiques et formelles : ne se trouvent-ils pas imposer le renouveau à tout prix? Tout se passe en fait comme si la fonction traditionnelle du manifeste – mettre en crise le système – s'était déplacée en faveur de celui-ci. Déplacement qui n'est pas sans entraîner certaines conséquences, les plus grandes étant peut-être le rejet de l'institution française en tant que modèle unique ainsi qu'un déséquilibre entre les deux plans de l'institution québécoise¹⁹³.

¹⁹¹ Jeanne Demers et Line Mc Murray, « Le manifeste, pouls de l'institution littéraire », dans *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, sous la dir. de Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Dossiers média », 1985, p. 45-53.

¹⁹² *Ibid.*, p. 49.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 50. Les « deux plans » désignés dans la dernière phrase renvoient, d'une part, à l'institution littéraire considérée en tant que système (édition, enseignement, moyens de consécration) et, d'autre

Si les textes manifestaires abondent au Québec depuis *Refus global*, rappellent les auteures, le soutien institutionnel dont bénéficient les textes subversifs constitue un facteur plus récent : « L'originalité du discours manifestaire québécois tient sans doute au fait qu'il est texte le plus souvent, qu'il est accepté par l'Institution dans laquelle il s'inscrit grâce à l'écriture et malgré son caractère critique¹⁹⁴. » Longtemps, la transgression a rendu service à une institution qu'il s'agissait de fonder : mais il n'est plus question, dans les années 2000, d'assurer de manière aussi importante l'indépendance de l'institution littéraire québécoise, d'où peut-être l'intransigeance et le zèle avec lesquels Mavrikakis s'en prend aux deux « monuments » que sont Aquin et Ducharme. Il n'en demeure pas moins que le « roman-pamphlet » de Mavrikakis comporte des revendications qui rappellent celles des manifestes de la génération précédente, par exemple un désir de « malmener la langue », d'en finir avec le français fade valorisé par les élites en « réintroduis[ant] la faute d'orthographe » (*CVA*, 142).

Si l'institution littéraire québécoise a longtemps intégré et célébré les textes revendicatifs, ceux-ci ont ainsi perdu une partie de leur pouvoir subversif et de leur indépendance; à la lumière de toutes ces remarques, il n'y a rien d'étonnant à ce que Mavrikakis et Filion à certains égards puisent au sein d'une autre tradition un modèle d'écrivain apte à bousculer le système, sans nécessairement être récupéré par celui-ci.

Préférer Bernhard à un écrivain « antipatriotique » français, en admettant qu'un tel écrivain existe, va de soi; on a souvent parlé, au Québec, d'une « double imposition institutionnelle¹⁹⁵ », celle qui est introduite par l'action conjointe d'un « Appareil québécois¹⁹⁶ » et d'une « Norme française¹⁹⁷ » pour reprendre les expressions d'André

part, à l'ensemble des œuvres littéraires du Québec dès que ces œuvres ont été jugées suffisantes pour former un tout. Ces deux ensembles, l'institution sociale et la création, « devraient maintenir en équilibre l'interdépendance obligatoire de leur dynamique respective » (*ibid.*, p. 45). Les deux auteures sont bien conscientes qu'il s'agit d'un modèle théorique.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹⁵ André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, p. 170.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

Belleau dont les analyses du roman québécois, on le sait, accordent une place primordiale aux « tensions et distorsions produites par la rencontre dans un même texte des codes socio-culturels québécois et des codes littéraires français¹⁹⁸ ». Se livrer à une charge contre l'Appareil, tel semble bien être l'objectif de Mavrikakis; pour ce faire, s'appuyer sur un écrivain français consisterait à reconduire une certaine logique institutionnelle, la littérature d'ici étant toujours d'une certaine manière déterminée par le code français – c'est que la littérature québécoise reste une littérature francophone, voire « une littérature française », pour reprendre les mots de Benoit Melançon¹⁹⁹.

En ce qui concerne Filion, son portrait du Québec sous l'angle de l'institution a une étendue nettement moindre que celui de Mavrikakis, on l'aura remarqué. C'est pourquoi je me permets de m'y attarder moins longuement ici. J'ai déjà réfléchi aux particularités bernhardiennes du traitement du droit et montré la difficulté de trouver, au sein des grandes œuvres de la littérature universelle consacrées au droit – françaises, notamment – une position analogue à celle de Bernhard. Cela dit, l'entreprise de Filion n'est pas sans lien avec celle de Mavrikakis, notamment parce qu'elle évoque l'application de normes, de règles, de démarches institutionnelles qui ont une signification régionale. On a vu à quel point Filion use du burlesque, des associations inopinées, se plaisant à déstabiliser son lecteur; il me semble que le recours à une tradition éloignée qu'introduisent les références à Bernhard peut aussi être interprété en fonction d'un vœu de l'auteur de renforcer l'effet d'étonnement et le comique qui constituent les fondements mêmes de son entreprise. Dans l'un des rares compte

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 171.

¹⁹⁹ Réfléchissant à la création d'un « code québécois » par l'intertextualité québécoise de la littérature contemporaine, Melançon rappelle en 1986 que ce code « continuera de coexister avec le code français ». Benoit Melançon, « Théorie institutionnelle et littérature québécoise », dans *L'institution littéraire*, *op. cit.* p. 37. Il écrit également : « Littérature de langue française, la littérature du Québec est également une littérature française. Elle participe d'une même histoire littéraire, d'un même marché (même si la relation est davantage unilatérale que bilatérale), d'un même corpus classique, jusqu'à un certain point d'une même histoire et d'un même contexte culturel. Il y a donc, comme dans le cas de la langue, un code hérité d'une tradition, en l'occurrence la française. Oublier ou refuser ce code, c'est ne pas pouvoir comprendre la littérature québécoise. De la même façon, oublier le code québécois, c'est se couper d'un important élément de lecture. » *Ibid.*

rendus consacrés à *Noces villageoises*, Hélène Rioux a ainsi suggéré : « La langue est savoureuse, la narration, ponctuée de digressions, de résumés, de questionnaires et de citations (?) de Thomas Bernhard, de Franz Kafka ou de Jean Giono absolument désopilantes²⁰⁰. » On constate que Rioux semble douter de l'authenticité de la pratique citationnelle de Filion, comme si l'extravagance de la démarche de l'écrivaine québécoise se manifestait également dans son rapport aux textes antérieurs; ainsi, Rioux me semble bien saisir la nature du projet de Filion, qui consiste à introduire un scepticisme à l'égard de toute parole, de tout geste, et particulièrement de ceux qui émanent de personnages en position d'autorité. Du comique chez Bernhard, on dit souvent qu'il côtoie de très près le tragique, l'un se donnant même constamment pour l'autre et inversement; Wendelin Schmidt-Dengler, dans un texte intitulé « Thomas Bernhard's Poetics of Comedy²⁰¹ », s'est précisément intéressé à l'hésitation entre la tragédie et la comédie chez Bernhard, distinguant notamment chez l'écrivain autrichien une « *antithetical manner of writing*²⁰² ». Pour développer son propos, Schmidt-Dengler rappelle qu'il y a bien eu, chez certains critiques, une tendance à suggérer que les textes de Bernhard « *really signify nothing at all and thus prevent any critical and dialectical confrontation with reality*²⁰³ »; un tel discours critique peut être décelé au début des années 1990²⁰⁴. On a examiné un tel mécanisme de la pensée bernhardienne lorsqu'il a été question du dénigrement systématique, de la tendance

²⁰⁰ Hélène Rioux, « Petites et grandes misères », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 109 (printemps 2003), p. 27.

²⁰¹ Wendelin Schmidt-Dengler, « Thomas Bernhard's Poetics of Comedy », dans *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, sous la dir. de Matthias Konzett, Rochester (NY), Camden House, 2002.

²⁰² *Ibid.*, p. 106.

²⁰³ *Ibid.*, p. 109.

²⁰⁴ À ce propos, je me permets de suivre la pensée du germaniste et de citer, avec lui, les mots d'Herbert Gamber : « *Bernhards Denken spielt sich in Aporien ab, in Gegensätzen, die keine wirklichen Alternativen sind: einerseits – andererseits, weitgehend mechanisch, vereinzelt sogar sinnwidrig gebraucht, ist davon die erstarrte Formel*²⁰⁴. » Herbert Gamber, « Theater Machen oder Schluß machen », dans *Der Theatermacher* (feuillet accompagnant la première du spectacle *Le faiseur de théâtre*, 31 mai, Staatstheater Stuttgart), 1990; cité dans *ibid.* Je traduis : « La pensée de Bernhard se déploie dans des apories, dans des contraires qui ne sont pas de véritables alternatives : l'expression "einerseits – andererseits" [d'un côté – d'un autre côté], utilisée dans une large mesure de manière mécanique, isolée, même absurde, constitue la forme figée de cela [de cette position] ».

bernhardienne à dévaluer méthodiquement des objets, des personnes, ou des « états » psychiques qui semblaient encore, il y a un instant, prisés entre tous. Schmidt-Dengler, à la remorque de Gamper, montre que l'on peut concevoir le raisonnement aporétique bernhardien comme un ressort de l'humour. Car les affirmations et les critiques bernhardiennes, pour sérieuses ou violentes qu'elles soient, s'affichent fréquemment comme comiques, par un certain *renversement sur elles-mêmes* que la critique n'a pas toujours perçu; lorsque certaines œuvres paraissent déterminées dans leur entièreté par une telle structure du *renversement*, l'exagération, voire le ridicule, peuvent advenir. Si, souvent, Bernhard maintient volontairement le dilemme, cherchant à éviter de proposer des solutions ou des issues aux difficultés qui se présentent à ses personnages, aspire-t-il pour autant à se faire un chantre de l'indifférence, du refus de toute vérité, de la non-responsabilité? On a vu à plusieurs reprises, dans cette thèse, que je ne fais pas mien un tel point de vue sur l'œuvre bernhardienne; je ne suis pas non plus d'avis qu'il faille placer l'œuvre de Bernhard, envisagée de manière globale, sous le signe d'une certaine valse-hésitation. Par ailleurs, Nicole Filion ne fait pas de sa narratrice un personnage profondément bernhardien, qui épouserait pour lui-même le raisonnement aporétique qui consiste à affirmer une chose et son contraire par exemple; mais, en transposant des citations de *Corrections*, qui offrent en elles-mêmes une vision assez sombre de la justice, au sein d'un contexte où les gestes de divers personnages s'opposent alors que toute issue concrète paraît souvent improbable, où peu d'actions conservent leur sens si ce n'est l'idée qu'il faudrait bien, ultimement, qu'on trouve un moyen de favoriser la pratique d'une justice véritablement équitable au Québec, ne témoigne-t-elle pas également d'une lecture de l'œuvre bernhardienne attentive à ce qui pourrait constituer un esprit général du rire qu'elle propose parfois? On peut même penser que l'œuvre de Bernhard invite à sa reprise parodique.

Il ne faut cependant pas perdre de vue que tant Mavrikakis que Filion (à un degré moindre chez cette dernière) réinvestissent, à partir de Thomas Bernhard, une certaine idée du combat identitaire partagé par plusieurs, un souci éthique lié à un

certain état ou à un avenir de la nation. Robert Dion a bien montré que la seconde réception de la culture allemande à *Liberté*, celle de la culture contemporaine et au premier chef d'auteurs autrichiens,

semble davantage alignée sur la discussion littéraire internationale : les années 1980 et 1990, au Québec, sont dominées par un souci de renouvellement des termes du débat national. On ne veut plus d'une identité définie par les paramètres du néo-nationalisme des années 1960 et 1970, on entend sortir des vieux débats sur la langue d'écriture, on valorise le cosmopolitisme, l'ouverture à l'Autre, la mondialisation des cultures. Dans ce contexte, il n'y a plus de raison de vouloir produire une réception des contemporains différente de celle des autres communautés nationales – si l'on excepte Bernhard, dont le lien viscéral à la petite Autriche permet une assimilation plus directe au cas québécois (*ADL*, 248).

Or, Mavrikakis, par exemple, va beaucoup plus loin que les collaborateurs de *Liberté* lorsqu'elle réclame un Bernhard québécois, circonscrivant ses « demandes » de manière précise; il est clair que chez elle, comme chez Nicole Filion d'ailleurs, l'affiliation avec Thomas Bernhard ne correspond pas à un désir d'évacuer tout discours national ou de fuir tout questionnement relatif à la culture québécoise.

Par ailleurs, les deux romans développent une pensée fort éloignée de celle du personnage liminaire présenté par Michel Biron dans *L'absence du maître*; si je me réfère à nouveau à la réflexion de Biron, c'est que son entreprise reste l'une des plus fréquemment évoquées dès lors que les questions institutionnelles affleurent. Les textes de Saint-Denys Garneau, de Ferron et de Ducharme étudiés par Biron présenteraient des héros qui ne refusent pas uniquement « l'institution de la littérature », mais également « l'institution en tant que structure sociale »²⁰⁵. Or, dans le portrait des personnages principaux de Mavrikakis et de Filion, on ne trouve nulle trace de ce héros liminaire, ou d'un penseur qui « s'installe [...] en bordure²⁰⁶ » sans avoir la moindre envie d'attaquer l'institution ou la structure. C'est peut-être qu'au moment où Mavrikakis et Filion écrivent, il y a désormais des *maîtres* : sans aller jusqu'à suggérer que les écrivains québécois contemporains trouvent le sens de leur quête dans le fait d'écrire *contre* Aquin, Ducharme, Ferron, Miron ou Garneau, ils

²⁰⁵ Michel Biron, *L'absence du maître*. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

n'écrivent pas non plus dans un « terrain vague²⁰⁷ », ni dans « un univers sans maître où rien n'est vraiment interdit, où rien n'est vraiment permis non plus²⁰⁸ », selon les mots retenus par Michel Biron pour décrire l'expérience de la littérature à laquelle étaient invités ces écrivains phares de la modernité québécoise, Saint-Denys Garneau, Ferron et Ducharme. Ainsi les œuvres étudiées dans ce chapitre offrent-elles un portrait du retour au sujet, à l'histoire, à la transitivité, retour toutefois qui n'a pas le caractère résolument incertain que lui attribue le plus souvent la critique française contemporaine lorsqu'elle aborde la question du rapport à l'héritage culturel. Outre Viart et ses héritiers, je me dois ici de mentionner le travail de Dominique Maingueneau qui, faut-il le rappeler, s'est lui aussi intéressé à la « mort » de la Littérature. J'ai déjà montré que le théoricien présente cette mort comme la conséquence d'une transformation de la structuration du champ dans *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature* : Maingueneau n'est certes pas le seul qui ait affirmé que la littérature d'aujourd'hui ne s'écrit plus tout à fait selon la « dynamique de l'avant-garde ou du retour²⁰⁹ », ou alors ne se veut plus le résultat de « positionnements concurrents²¹⁰ » et forts, de débats ou de polémiques vifs secouant le monde littéraire. Cela dit, pour mes analyses, l'intérêt de ses hypothèses réside surtout dans leur investissement de l'écriture imitative :

Une bonne part de la littérature du patrimoine constitue un immense réservoir de scénarios pour une production multimédiatique qui suscite elle-même à son tour une production littéraire dérivée. Ballades médiévales, sonnets parnassiens, romans naturalistes ou psychologiques, récits de voyage, jeux littéraires... tout coexiste, copies ou hybrides d'anciennes catégories. Mais ce n'est pas la littérature, convertie en Thesaurus, qui impose ses formats et ses scansions. Dans ce passage d'une logique du *champ* à une logique de *l'archive*, la concurrence entre positionnements cède devant le parcours d'une immense bibliothèque, désinvesti d'enjeux²¹¹.

L'écrivain contemporain serait incapable de jeter un véritable regard critique sur le passé littéraire; souvent, il ne paraît pas doté d'une mémoire réelle de ce dernier. Imiter

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, *op. cit.*, p. 153.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

²¹¹ *Ibid.*, p. 153.

la littérature du passé était un geste doté d'une véritable portée collective quand des débats opposant des esthétiques opposées ou différentes avaient cours; mais les écrivains contemporains n'œuvrent plus vraiment dans une logique du champ. L'on peut conserver des styles, des moyens ou des esthétiques passés, sans que cette sauvegarde apparaisse comme le prétexte à une véritable prise de position à l'égard du présent, du social : « Par un léger mais décisif décalage, la relation entre la littérature et le monde contemporain s'affaiblit au profit de celle entre la littérature et le patrimoine littéraire²¹² ». Est-ce que la prolifération d'une écriture au second degré autotélique recyclant les œuvres déjà écrites de manière quasi impensée aurait vraiment remplacé la relation entre la littérature et le monde? Les entreprises de Filion et de Mavrikakis contredisent un tel point de vue, elles qui s'appuient sur l'écriture hypertextuelle pour se plonger dans des questionnements persistants, relatifs à des transformations ou à des enjeux sociaux importants²¹³; elles paraissent éloignées de la logique du mimétisme²¹⁴, que Maingueneau décrit comme conservatrice et qui témoignerait d'une incapacité de l'écrivain contemporain de proposer des formes ou des questionnements nouveaux, adaptés à son époque lorsqu'il écrit *avec* les auteurs du passé. Les textes de Filion et de Mavrikakis ont peu à voir avec une hypertextualité

²¹² *Ibid.*, p. 157.

²¹³ Jean-François Chassay, dans sa contribution déjà mentionnée parue dans le collectif *Autriche-Canada. Contributions au transfert culturel et scientifique 1990-2000*, se penche sur quatre textes québécois, signés Nicole Brossard, Suzanne Jacob, Jacques Pelletier et Gaëtan Soucy, qui entrent dans une relation d'affiliation intertextuelle avec Wittgenstein et Broch. Chassay identifie ainsi, à la toute fin de sa réflexion, une similitude qui rapprocherait les quatre textes québécois étudiés dans leur rapport entretenu avec les penseurs autrichiens : « J'ai survolé quatre textes, très différents, mais qui, me semble-t-il, se rejoignent sur un point : il s'agit d'un intérêt pour des questions d'éthique. À une époque où la valorisation du relativisme et la déhiérarchisation des valeurs (plus importante sans doute en Amérique du Nord qu'en Europe) est au centre de nombre de débats, on peut penser que deux penseurs autrichiens de la première moitié du siècle pour qui cette question a été fondamentale peuvent servir de miroir (déformant, ajoutons-le) pour interroger nos conditions socioculturelles actuelles. » Jean-François Chassay, « Intellectuels autrichiens au Québec : le passage par l'Amérique », *loc. cit.*, p. 378-379. Il est intéressant de constater que, dans cette contribution qui demeure l'une des rares consacrée aux relations littéraires Autriche-Québec, le chercheur tire une conclusion que l'on rapprochera avec profit des résultats de ma lecture des textes de Mavrikakis et de Filion.

²¹⁴ Maingueneau retient en effet l'expression de « mime écrivain » pour qualifier l'écrivain contemporain et le rapport que ce dernier entretient à l'égard de la littérature du passé. Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, *op. cit.*, p. 155.

repliée sur elle-même ou peu soucieuse d'évaluer les ressources des textes du canon dont elle est inspirée. De plus, leurs œuvres se cantonnent rarement dans le repli marqué sur soi ou sur la mémoire individuelle et intime, souvent mis au premier plan par la critique contemporaine lorsqu'elle aborde la question de l'interrogation de l'héritage ou de la filiation; chez Mavrikakis et Filion, il ne s'agit pas uniquement de se connaître à travers l'Autre. Fondatrices, les œuvres de Filion et de Mavrikakis le sont pleinement; en s'appropriant un certain héritage qui n'est pas imposé, mais choisi, le regard vers l'engagement et l'avenir devient possible. Alors que le récit interrogeant la filiation est le plus souvent présenté par la critique contemporaine comme un texte mettant en scène des personnages à l'identité ébranlée, qui ne se consacrent pratiquement jamais à la fondation d'une esthétique ou d'un art poétique en bonne et due forme lorsqu'ils se tournent vers la littérature du passé pour l'interroger, et qui ne cherchent pas à adopter un regard pleinement critique sur celle-ci, les textes de Filion et de Mavrikakis abordent moins le rapport à l'héritage culturel étranger sous la forme de l'égarement que sous celle de la prise de position. Souvent, c'est précisément à travers l'écriture hypertextuelle, ou par ses ressources, qu'une forme de mémoire interculturelle s'esquisse, est mise au monde dans l'œuvre. C'est lorsqu'on examine les outils et le fonctionnement de l'écriture au second degré que la dimension interculturelle des textes et/ou le transfert culturel apparaissent de manière nette. Plus encore que les œuvres du corpus étudiées jusqu'ici, *Noces villageoises* et *Ça va aller* témoignent d'usages québécois de l'œuvre d'un écrivain autrichien, font la démonstration d'une appropriation pensée en fonction du contexte culturel d'accueil.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Des affinités électives

Signer de manière forte son œuvre en s'appuyant sur Bernhard ou Handke; se servir du fantôme d'un écrivain étranger ou développer un rapport spectral avec l'œuvre de celui-ci pour se situer au plus près du présent même; inscrire dans son œuvre une réflexion développée sur le roman et ses procédés – ces derniers se voyant parfois situés dans un contexte nord-américain d'appartenance décrit de manière concrète – tout en laissant des traces explicites d'influences étrangères qui sont celles d'une littérature universelle célébrée; développer des positions anti-institutionnelles très marquées ou provocatrices, ancrées de manière évidente dans le contexte local où elles adviennent, tout en se réclamant d'un écrivain appartenant à une tradition bien établie, ayant rédigé des « classiques » modernes de la littérature de langue allemande : de telles entreprises ne peuvent-elles pas avoir quelque chose d'ambigu? Dans leur introduction au collectif *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*¹, E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault rappellent que les sociétés modernes entretiennent avec l'idée de mémoire un rapport qui tient de la contradiction. On sait que l'imaginaire politique moderne ou démocratique s'est d'abord appuyé sur un idéal de liberté, sur un souhait d'évacuer la mémoire et la tradition; or, la mémoire a bien sûr conservé une action agissante tout en ayant des incidences considérables, en tant que catégorie, au sein de cet imaginaire. Le collectif de Meunier et Thériault se donne notamment pour objectif de réévaluer les aléas d'un certain retour de la mémoire particulièrement marqué au tournant du dernier siècle. Dans leur introduction, les directeurs de publication évoquent un « moment mémoire² », pour qualifier l'omniprésence de l'interrogation sur la mémoire dans les sciences humaines depuis la parution des fameux *Lieux de mémoire* de Pierre Nora. Les auteurs voient dans le « moment mémoire » « une réponse partielle et maladroite à la crise de l'avenir qui a

¹ E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault, « Avant-propos. Mémoire et paradoxe démocratique », dans *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, sous la direction d'E.-Martin Meunier et de Joseph Yvon Thériault, Montréal, Fides, 2007, p. 7-13.

² *Ibid.*, p. 9.

secoué et qui secoue encore nos sociétés³ »; ce questionnement massif sur la mémoire serait « venu se glisser à la place laissée vacante par l'utopie et [...] en aurait rempli un peu la fonction, comme à son corps défendant⁴ ».

Dans un autre texte qui introduit l'ouvrage et qui se révèle plus intéressant pour mon propos dans la mesure où il invite à repenser le concept de filiation sans toutefois instituer ce dernier en véritable catégorie critique, le philosophe Daniel Tanguay utilise pour sa part l'expression « moment mémoire » pour présenter « l'invasion de la mémoire tant en histoire que dans l'espace public⁵ ». À l'instar d'autres historiens, Tanguay associe la fascination contemporaine à l'égard de la mémoire à la difficulté, voire à l'« incapacité⁶ » de se représenter concrètement l'avenir. Au dire de Tanguay, le rapport à l'avenir, dans le monde contemporain, aurait été surtout influencé par la chute du mur de Berlin et par la menace écologique. Or, Tanguay suggère que la conscience historiographique contemporaine témoignerait d'un « triomphe du présent sur toutes les autres dimensions temporelles⁷ ». Ce mouvement ne serait pas sans lien avec l'éclatement de la mémoire nationale ou la sortie de l'idée de « nation » :

L'histoire nationale visait à jeter un pont au présent entre le passé et le futur. L'une des conséquences importantes de l'éclatement de ce cadre fut la psychologisation extrême de la mémoire. La composition de la mémoire relève maintenant de la décision des consciences individuelles. La mémoire informait jadis notre subjectivité à notre insu, alors qu'aujourd'hui nous la recomposons au gré de nos humeurs et des nécessités identitaires et politiques du moment. C'est pourquoi notre époque est celle des mémoires identitaires à la carte. Cette plasticité mémorielle est plus généralement due au relâchement des liens de filiation au passé : « Nous savions autrefois, dit Nora, de qui nous étions les fils, et que nous sommes aujourd'hui les fils de personne et de tout le monde⁸ ».

Pour mon propos, le fait que Tanguay soit conduit à évoquer une « figure du sujet "postmoderne"⁹ » qui se perçoit comme capable de s'auto-crée de manière continue, de s'imaginer des lignées d'héritage mais aussi de se façonner de manière étroite des identités fortes et non pas fragiles, qui apparaissent très enracinées dans l'horizon présent au sein

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*

⁵ Daniel Tanguay, « Introduction. Le "moment mémoire" à l'heure du présentisme contemporain », dans *ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire, op. cit.*; cité dans *ibid.*, p. 20 (p. 19-20 pour la citation complète de Tanguay).

⁹ *Ibid.*, p. 20.

duquel il évolue, pourrait paraître prometteur. Cependant, l'historien se livre à des réflexions qui paraissent parfois radicales : ainsi évoque-t-il, fort d'une conception peut-être étroite du présentisme, un réel « affaissement de l'horizon futurologique¹⁰ ». Or, si le sentiment que le temps accélère peut être à la source d'un certain malaise ou d'un « vertige¹¹ » du sujet contemporain, qui le contraindrait à regarder vers le passé, il me semble que les textes de mon corpus, lesquels constituent souvent des exemples convaincants de l'élaboration de mémoires choisies ou d'une relation au passé émergeant d'une réflexion autour d'enjeux contemporains, ne sont pas forcément fermés à toute ouverture sur l'avenir – au contraire. Je suis d'accord avec Tanguay lorsqu'il suggère que « [l]a catégorie temporelle qui semble se dégager comme guide de la conscience historique contemporaine est le présent entendu comme lieu possible de la ressaisie du passé¹². » Cela dit, la notion de présentisme doit-elle être à tout prix associée aussi bien à une crise de l'avenir qu'à un rapport problématique avec le patrimoine, porteur de « potentialités » menaçantes ou difficiles à saisir? Pourquoi ne pas l'utiliser pour dresser un portrait autre que celui d'individus contemporains constamment sur leurs gardes? L'avenir sur lequel ouvrent les exemples les plus productifs d'appropriation de Bernhard et de Handke au Québec n'est pas que sombre, loin de là; il ne semble pas non plus voué à constituer uniquement une répétition du présent. Si je me permets de citer, au terme de ma réflexion, l'ouvrage de Meunier et de Thériault, de même que la contribution particulière de Tanguay, c'est parce que ces derniers permettent de situer, plus encore que les divers travaux envisagés dans l'introduction de ce travail, la notion de « filiation » au sein d'une vaste économie de la mémoire caractéristique du tournant du dernier siècle, période à laquelle ont paru les textes étudiés dans cette thèse; ils reviennent aussi sur des travaux comme ceux de Nora, par exemple, en dressant de réels bilans.

Les œuvres du corpus québécois étudié ici, dans leur rapport avec une tradition ou un canon élus, font certainement du présent la catégorie prépondérante permettant l'interprétation ainsi que la sauvegarde de cette tradition. Pour autant, et l'utilisation en soi du terme de « sauvegarde » en témoigne déjà, la tradition reste valorisée au sein de ces

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 23.

œuvres. Celles-ci, si elles mettent à mal un certain lien causal entre passé et présent, introduisent, dans les incarnations les plus réussies d'un rapport productif avec Handke et avec Bernhard, un retour à la transitivité, une réflexion sur le mieux-être personnel et collectif tendu vers l'avenir – sans que les idéaux de nature humaniste, ou alors une éventuelle société « rêvée », soient étouffés par le recours à la mémoire des textes étrangers. Le regard vers l'avenir, chez Mavrikakis et chez Filion par exemple, en fait une période vouée à être plus positive que le présent même.

Il apparaît donc que l'élaboration d'une « focalisation structurante », d'une « présence », de « déplacements » et d'une « hypertextualité interculturelle », si elle témoigne de prises de position nettes à l'égard de l'univers contemporain au sein duquel les écrivains québécois s'expriment, est aussi le fruit du travail d'écrivains qui sont aptes à percevoir les vertus d'une tradition choisie, et qui souhaitent assurer la pérennité des leçons tirées de celle-ci dans un horizon qui appartient au « demain ». Si les textes de Mavrikakis, de Desautels, de Bellefeuille, de Daviau, de Filion, de Racine et de Rivard prennent nettement position à l'égard du présent même, dans leurs rapports avec la littérature étrangère – notamment dans leur souci de conceptualiser une démarche d'écriture indépendante –, ils sont aussi le résultat du travail d'auteurs qui savent bien ce qu'ils doivent au passé et à qui ils empruntent, enfin le plus souvent. Ces auteurs ne « croient » pas uniquement au présent, en dépit du fait qu'ils se savent souvent eux-mêmes créateurs de mémoires individuelles.

Ces écrivains québécois ne se perçoivent donc pas, pour reprendre l'expression de Nora citée par Daniel Tanguay, tels « les fils de personne et de tout le monde »; ils développent tous des rapports ou des relations intertextuels privilégiés, de nature diverse, mais avec *un* écrivain précis. Il me semble que la critique littéraire contemporaine, du côté francophone, ne tend pas à reconnaître pleinement la valeur de telles entreprises, qui édifient une mémoire intertextuelle – voire interculturelle, le cas échéant – sélective plutôt qu'éparpillée, ou encore qui préfèrent les affinités électives. Ainsi, même lorsque j'ai relevé dans cette thèse ce qui aurait pu s'apparenter à de simples rapprochements – par exemple dans la partie portant sur les figures d'artiste dans plusieurs œuvres de Bernhard et dans *Ça va aller* de Mavrikakis –, l'analyse de ces rapprochements ou parallèles a

débouché sur des exemples d'appropriation productive fine (par exemple, le pastiche de courant et, surtout, de style).

Comment interpréter, au terme de ces diverses réflexions, l'élection de Bernhard et de Handke par sept écrivains québécois? En introduction, j'ai fait référence à un article d'Yves Chevrel qui voit dans l'étude de la réception des littératures étrangères une voie de recherche prometteuse pour remettre en question une homogénéité supposée de l'aire culturelle d'accueil étudiée. Les écrivains qui ont développé des affiliations avec Bernhard s'appuient-ils sur ce dernier pour mettre en place des attitudes esthétiques et idéologiques très différentes de celles qu'imaginent les écrivains s'associant à Peter Handke? Réfléchissant à l'attrait particulier pour les deux écrivains autrichiens à la revue *Liberté* dans la période post-1980, ou à la « sélection » de ces deux auteurs, Robert Dion suggérait ceci :

Sans anticiper sur la question de la réception des œuvres de Handke et de Bernhard, il convient de se demander ce qui motive cette sélection. Il faut certainement retenir, à titre d'hypothèse, l'intense activité éditoriale française déployée autour de ceux-ci dans les années 1980 : c'est à cette époque qu'ils sont massivement traduits et commentés dans la presse française. Dans le cas de Handke, les films qu'il a scénarisés pour Wenders ont probablement joué un rôle déterminant dans la diffusion de son travail. Mais, plus fondamentalement, dans le contexte du désengagement des intellectuels et des artistes québécois au cours de la période post-référendaire, je verrais dans la sélection de ces écrivains l'expression de deux attitudes contraires et complémentaires : en ce qui concerne Handke, une valorisation de l'indéterminé, de la lenteur, de l'errance, de la passivité, de la distraction, et un désengagement radical de tout système – valeurs sans doute désirables au sortir d'une « Révolution » même « tranquille » et d'une période de militantisme pionnier (et pompier?); du côté de Bernhard, une fascination ambiguë pour la manifestation exacerbée de la colère, pour la mauvaise foi, pour l'aspect tranchant de jugements que n'effleure jamais le doute, pour l'indépendance d'esprit qui conduit à déboulonner les monuments de la culture – bref, un net attrait pour la parole irresponsable, après quelques décennies d'un discours « sérieux » attentif aux grands enjeux sociaux et culturels (*ADL*, 128-129).

Dans les fictions québécoises, si l'on place les appropriations de Bernhard vis-à-vis de celles de Handke, il semble que l'on ait aussi droit à quelque chose comme « l'expression de deux attitudes contraires et complémentaires »; cela dit, c'est la « complémentarité » des appropriations fictionnelles de Bernhard et de Handke qui, au Québec, me paraît la plus manifeste. Il importe, cela dit, de souligner que de nombreux textes étudiés dans ce travail ont paru après la période qui intéresse Dion, dont les analyses prennent l'année 1998 pour clôture; des textes appartenant à mon corpus principal, un seul a été publié dans la décennie 1980 (et, encore, à la toute fin de celle-ci, en 1989); cinq ont été publiés dans la décennie 1990; sept dans la décennie 2000; et un ouvrage a paru dans la décennie 2010. C'est donc dire qu'il paraît difficile d'examiner prioritairement les divers exemples d'appropriation de

Bernhard et de Handke à l'aune du désengagement des intellectuels et des artistes québécois, souvent associé, me semble-t-il, d'abord au premier référendum de 1980; c'est à ce référendum également que renvoie Dion. Si les écrivains de mon corpus qui s'approprient les œuvres de Handke valorisent parfois une certaine « lenteur » et une « distraction », pour reprendre deux des termes que retient Dion, ils n'optent cependant pas fondamentalement pour une célébration de « l'indéterminé » ou de « la passivité »; ils épousent une véritable réconciliation avec le réel et un intérêt pour le « quotidien » dont les aléas et les modulations sont souvent précisément circonscrits. Il s'agit pour les divers personnages de ces textes de repenser leur présence au monde, leur manière d'habiter le paysage ou l'espace, voire dans de rares cas l'histoire – mais sans que cette dernière soit envisagée de manière proprement politique, sauf exception avec la reprise de l'image de la « femme gauchère » chez Desautels. Cela dit, l'attention aiguë au monde vu, ou alors le temps parfois ralenti qu'engendrent les appropriations de Handke ne sont pas que tendus vers l'intimisme ou l'inertie. S'il ne faut pas, dans la foulée de Handke, se détourner trop d'une certaine « vérité » du réel, il importe également d'habiter celui-ci pleinement et de repenser son rapport aux autres – la sympathie, l'empathie, la compassion, etc. –, ou de se confronter de manière concrète aux grandes questions qui occupent l'être humain, lesquelles, si elles peuvent paraître banales, restent indissociables d'une réalité partagée par un grand nombre de lecteurs. Les appropriations de Handke témoignent donc, au moins en partie, d'un rapport « existentialiste » avec les textes classiques semblable à celui que décrit Hans Ulrich Gumbrecht et que l'on a étudié dans le premier chapitre de cette thèse.

Du côté de Bernhard, les écrivains québécois témoignent souvent d'une lecture qui va dans le même sens que celle que décrit Dion à propos de la revue *Liberté*; néanmoins, l'« attrait pour la parole irresponsable » suggéré par Dion, s'il est manifeste chez certains écrivains québécois dans leurs usages fictionnels de Bernhard, doit toutefois être compris autrement, ou alors ne pas être étendu à tous les écrivains qui se réclament de l'auteur de *Maîtres anciens*. En effet, il s'agit bien, dans les appropriations de Bernhard qui paraissent les plus originales dans la mesure où elles sont pensées en fonction du contexte culturel d'accueil, d'envisager des enjeux sociaux fondamentaux; en revanche, ces enjeux ne sont pas *uniquement* envisagés sous le rapport de la subversion ou par une écriture du malheur, de l'imprécation et des anathèmes qui serait sans impact réel, qui ne déboucherait pas sur

des actions et des gestes conséquents. Ici, on a droit à une relation aux « classiques » différente de celle que Gumbrecht associe au premier chef à la littérature contemporaine; il s'agit bien de s'intéresser à des enjeux sociaux actuels, de souscrire clairement à des engagements à l'égard de structures culturelles, politiques ou identitaires qui sont essentielles.

Néanmoins, les écrivains québécois s'appropriant Handke ou Bernhard se rejoignent en un point : leurs textes proposent, dans leurs rapports avec les deux écrivains autrichiens, un engagement envers le monde qui s'offre d'emblée aux personnages, envers le « présent » ou le réel. Je poserais que cet accès renouvelé au monde immédiatement accessible – ou l'aspiration à un tel accès, mise en scène dans les textes – doit être considéré comme l'élément central de la majorité des appropriations examinées ici. Alors que le récit de filiation et la littérature contemporaine de manière plus large sont souvent envisagés en fonction d'un rapport compliqué, torturé au réel ou au sujet, en dépit du *retour* à ceux-ci que la critique identifie fréquemment, l'investissement d'un héritage littéraire étranger a une réelle fonction de *fondation* au sein des textes de mon corpus, menant à des réflexions visant à l'épanouissement individuel et collectif plutôt qu'à un questionnement du réel confinant à l'hésitation et à l'incertitude. Dans mon corpus, le rapport avec le présent suggère une sorte d'hypertrophie de celui-ci. La verve avec laquelle la narratrice de *Ça va aller* s'en prend aux écrivains québécois « institutionnels » et peu intéressés à sortir des ornières de la tradition québécoise est précisément nourrie par le fait qu'ils sont *ses* contemporains. Même lorsque l'ancrage dans l'époque actuelle semble moins patent, un examen attentif de l'œuvre permet souvent de déceler des ancrages qui renvoient de manière forte à l'univers contemporain. Dans « Tout est doux » de Diane-Monique Daviau, par exemple, le type de nomadisme présenté grâce aux mots de Bernhard – un nomadisme international et individualiste – ne paraît possible qu'à l'époque qui est la nôtre. On a aussi vu à quel point le présent que décrit Rivard dans la foulée de l'expérience de l'instant est *augmenté*, amélioré, vaste.

Comment considérer les appropriations de Bernhard par rapport aux appropriations de Handke et inversement? Revenons pour ce faire à l'hypothèse d'Yves Chevrel : ces appropriations permettent-elles de questionner une représentation « uniforme » de la

pratique littéraire et/ou du champ culturel québécois contemporains? À vrai dire, la période qui m'intéresse – 1990-2010, ou plutôt 1989-2011, pour respecter avec exactitude les dates de parution des ouvrages étudiés – peut difficilement être envisagée en fonction d'une pleine « homogénéité » ou d'une réelle cohésion, puisque la critique insiste souvent sur le caractère hétéroclite de la production québécoise contemporaine¹³. Néanmoins, si l'on a vu que l'écriture dissidente et cinglante qui est souvent celle des écrivains québécois se réclamant de Bernhard peut sembler éloignée de l'esthétique de ceux qui écrivent *avec* Handke, il me semble que l'engagement envers le réel, qui prend des formes diverses, a quelque chose à nous apprendre du champ culturel au sein duquel lequel les écrivains souhaitent s'inscrire ou prendre la parole. Si les appropriations créatrices de Bernhard et de Handke permettent sans aucun doute de déceler des attitudes idéologiques parfois opposées, l'engagement envers l'ici-maintenant reste notable : il s'agit toutefois d'un ici-maintenant plus positif que celui du récit de filiation, ou qui ne saurait s'apparenter à l'« éternel présent¹⁴ » que décrit souvent la critique littéraire lorsqu'elle évoque les textes québécois contemporains. J'ai évoqué en introduction l'*Histoire de la littérature québécoise* de Biron, Dumont et Nardout-Lafarge en rappelant que les auteurs évoquent

¹³ Au Québec, la « naissance » du contemporain sur le plan esthétique est le plus souvent associée au début des années 1980. Le postulat de l'hétérogénéité de la production québécoise contemporaine constitue un poncif de la critique, qui n'en demeure pas moins tenace. Certains regrettent le faible nombre de travaux consacrés au roman québécois depuis 1980; c'est le cas de Viviane Asselin qui, dans « Fuites. Prosopopée de la recherche sur le roman québécois contemporain », soulignait la parution depuis 2001 en France de nombreux travaux consacrés au roman français contemporain dans une perspective synthétique et notait, en comparaison et avec déception, que « le roman québécois contemporain ne se pense pas (encore) sur le plan de la totalité ». Viviane Asselin, « Fuites. Prosopopée de la recherche sur le roman québécois contemporain », dans *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, sous la dir. de René Audet, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 27. La production romanesque québécoise des 10, 20, ou 30 dernières années, pour ne retenir qu'un seul genre, est-elle vraiment trop disparate pour être décrite dans son ensemble? Si Asselin montre que le constat de l'hétérogénéité du roman québécois depuis 1980 réjouit certains, ceux qui l'étudient à l'enseigne des avancées ou de l'épanouissement du roman sur les plans formel et générique, elle suggère aussi que plusieurs chercheurs interprètent cette hétérogénéité à partir d'une attitude « passéiste, nostalgique », ou comme « le spectre d'une période littéraire plus harmonieuse – qui, du moins, apparaît *aujourd'hui* plus harmonieuse –, celle du nationalisme fort des années 1960-1970 ». *Ibid.*, p. 31. Asselin suggère également que les grandes rétrospectives n'ont pas véritablement réussi à rendre compte de la diversité des entreprises des romanciers québécois contemporains, parfois en raison de la nature même de la démarche rétrospective, parfois parce que ces manuels ou ces histoires littéraires refusent le cloisonnement générique. Certes, s'en tenir au constat de l'hétérogénéité de la production romanesque québécoise contemporaine pourrait paraître réducteur; il n'en demeure pas moins que la critique elle-même a, selon Asselin, adopté une « posture hétérogène » vis-à-vis de cette production, délaissant une approche exhaustive ou attentive à l'identification de réels dénominateurs communs. *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 533.

une série de « décentremments » caractéristiques de la période qui s'ouvre après 1980. Le décentrement par rapport à l'Histoire doit, me semble-t-il, être pris en considération ici, puisque je souhaite réfléchir à la manière dont les écrivains de mon corpus se positionnent dans le temps :

Si le pôle national s'affaiblit considérablement en 1980, c'est aussi que le rapport avec le passé n'est plus le même. Le décentrement par rapport à l'Histoire n'est pas moins grand que le décentrement par rapport au « nous ». Les deux phénomènes ont d'ailleurs un lien étroit, puisque les nombreux écrivains venus d'ailleurs ne peuvent pas se reconnaître dans les références au passé québécois. Plus généralement, l'Histoire n'apparaît plus comme linéaire et homogène : il ne s'agit pas de rejeter la tradition, comme pouvait le faire l'écrivain de la Révolution tranquille. Il s'agit de lui ajouter d'autres traditions, d'ouvrir par conséquent le répertoire québécois à tous les répertoires, y compris le traditionnel. S'il y a refus, c'est celui de rompre avec un héritage précis ou d'exclure ceci au profit de cela. L'écrivain contemporain, naturellement inclusif, veut ceci *et* cela, selon des configurations aussi personnelles et aussi valables les unes que les autres. Dans cette perspective, faut-il encore parler de modernité? Plusieurs en doutent et préfèrent décrire la littérature contemporaine comme une littérature postmoderne. S'il n'y a pas de rupture en 1980, c'est précisément que la nouvelle esthétique se dégage de la « tradition de la rupture » (Octavio Paz) qui marquait la modernité. Elle ne se sent nul devoir face à l'avenir et nulle dette face au passé. Elle ne se définit plus contre la littérature qui la précède immédiatement et n'adhère plus à une logique de distinction qui était surtout celle des avant-gardes. Ce décentrement face à l'Histoire, et face à l'histoire littéraire en particulier, entraîne généralement un désarroi générationnel, comme si, faute d'idéal passé ou futur, l'individu contemporain, et l'écrivain au premier chef, était condamné à une sorte d'éternel présent et ne pouvait imaginer s'inscrire durablement dans l'Histoire. Là encore, l'écrivain contemporain perçoit ce qu'il a perdu et se souvient, souvent avec nostalgie, de ceux qui, dans les années 1960, ont eu, au contraire, la conviction de faire l'Histoire¹⁵.

Si les œuvres examinées dans cette thèse peuvent sembler « inclusives », pour reprendre l'un des termes que retiennent Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, certaines d'entre elles – celles de Racine, de Mavrikakis – apparaissent aussi capables d'exclure, de se détourner d'héritages définis. Qui plus est, les écrivains contemporains présentés dans cette thèse ne sont pas aussi « naturellement inclusif[s] » que l'écrivain décrit ci-dessus, qui semble notamment désireux de juxtaposer, de superposer les références. Certes, les divers écrivains envisagés dans ce travail optent bel et bien pour des démarches et une appropriation motivées par des choix fort personnels : mais leur trajectoire demeure réfléchie. Ces écrivains se tournent le plus souvent vers Bernhard et vers Handke en réhabilitant l'idée du modèle et de l'héritage *choisis* et pour des raisons identifiables, souvent documentées¹⁶; en somme, parce que les œuvres ou les esthétiques des deux auteurs leur permettent justement

¹⁵ *Ibid.*, p. 532-533.

¹⁶ Certains des exemples d'affiliation les plus convaincants, *Le siècle de Jeanne* et *Ça va aller* notamment, offrent des regards théoriques sur les œuvres ou les procédés de Bernhard ou de Handke qui sont récupérés en leur sein; l'on peut donc s'autoriser à évoquer une « documentation » de l'héritage.

d'aspirer à une célébration du quotidien ou à une critique de leur société qui soit bel et bien tendue vers l'avenir. Ils ne font pas forcément table rase du passé, bien qu'ils écrivent clairement à partir d'une position qui fait d'eux des écrivains bien implantés dans leur temps, dans leur époque. Ce sont souvent les modalités de l'appropriation productive de Bernhard et de Handke qui dévoilent de quelle(s) manière(s) ces écrivains souhaitent « s'inscrire durablement dans l'Histoire » – pour citer ces mots tirés de *l'Histoire de la littérature québécoise* en montrant qu'ils peuvent être réfutés. Si les écrivains qui se réclament de Bernhard révèlent une affection pour des valeurs ou une esthétique parfois différentes de celles qu'adoptent ceux qui s'associent à Handke, l'examen de l'ensemble des diverses appropriations québécoises invite surtout à relativiser l'un des portraits-types utilisés pour décrire une certaine production québécoise contemporaine : une littérature qui peinerait à adopter une esthétique affirmée, revendiquée, qui présenterait des personnages incapables de sortir de leur égarement pour entrer effectivement dans le temps plutôt que de rester cantonnés dans un présent « hors du temps ».

D'une certaine façon, les écrivains québécois dont j'ai étudié les œuvres seraient des représentants d'une esthétique contemporaine apparentée à celle que décrit Giorgio Agamben dans son ouvrage de 2008 sur le contemporain¹⁷. Les mots d'Agamben sont éclairants si l'on tente de qualifier de manière synthétique, à la fin de ce parcours analytique, le rapport entretenu par les écrivains du corpus avec une tradition étrangère, rapport qui suppose par définition un certain écart vis-à-vis de la tradition québécoise :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps.

Cette non-coïncidence, cette dyschronie, ne signifient naturellement pas que le contemporain vit dans un autre temps, ni qu'il soit un nostalgique qui se reconnaît mieux dans l'Athènes de Périclès ou le Paris de Robespierre ou du marquis de Sade que dans la ville ou dans le temps où il lui a été donné de vivre. Un homme intelligent peut haïr son époque, mais il sait en tout cas qu'il lui appartient irrévocablement. Il sait qu'il ne peut pas lui échapper.

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle¹⁸.

¹⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2008 [2008].

¹⁸ *Ibid.*, p. 9-11.

Dans les fictions étudiées dans le cadre de mon travail, il semble que « *le déphasage* » et « *l'anachronisme* » que suppose la réception originale, créatrice, développée des textes de Bernhard et de Handke au Québec contribuent à mettre en place, à partir du lieu et du présent mêmes qui sont ceux des écrivains québécois, un accès aiguisé et perfectionné au réel, à ce qui s'offre aujourd'hui – qu'il s'agisse de « l'époque » envisagée dans ses aspects sociaux ou encore du monde géographique, de l'environnement physique proposés à celui qui ose s'y confronter. Les écrivains québécois présentés ici sont également contemporains dans la mesure où ils trahissent souvent, dans leur appropriation des œuvres autrichiennes, une « interrogation théorique du présent¹⁹ ». Pour qu'une telle interrogation apparaisse la plus nourrissante ou la plus riche qui soit, les écrivains québécois ont su être inactuels, enfin si l'on considère que s'approprier de manière productive un pan de l'œuvre de Bernhard et de Handke n'est pas une démarche qui va de soi au Québec; ils ont ainsi parfois su être désuets (Rivard).

Les limites d'une recherche : constats et ouvertures

L'on a constaté que j'ai préféré m'appuyer sur une notion, celle de « filiation », fortement représentée au sein de la critique littéraire contemporaine, en France et au Québec. Il s'agissait, de ma part, d'un parti-pris assumé, témoignant également de mon désir d'élargir l'horizon ouvert par les travaux qui emploient ce concept, travaux qui abordent rarement les relations complexes qu'entretient l'écrivain d'aujourd'hui avec un héritage littéraire étranger. Pour les auteurs du Québec dont les œuvres ont été examinées dans les pages qui précèdent, il ne s'agit pas de simplement reproduire des esthétiques passées ou de répondre à une tradition jugée particulièrement digne de respect, d'admiration, mais plutôt de prendre eux-mêmes fortement position, de développer un projet d'écriture qui se révèle fort singulier, sous leur tutelle propre tout en témoignant du vœu – souvent de manière concertée, « active » – de s'associer à Bernhard ou à Handke. Certains phénomènes d'affiliation proposent une réelle structuration du « legs » littéraire, qui occupe alors une place dans toute l'organisation du texte (chapitre 1) ou qui est intégré dans des espaces

¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

déterminants de l'œuvre, là où celle-ci exhibe son fonctionnement par la métafiction par exemple.

L'on pourrait me reprocher le choix d'un parcours conforme à un certain « sens commun »; dès lors qu'il est question du rapport à une littérature étrangère éloignée, d'un héritage littéraire pour ainsi dire *sélectionné*, puisé au sein d'une tradition très distante dans l'espace ou le temps, la notion de « filiation » ne perd-elle pas de sa force, du moins en ce qui concerne son aptitude reconnue à décrire un mouvement qui tient de la descendance directe, de la linéarité? Ne paraît-il pas logique de lui opposer l'affiliation, dans un tel cas? Or, si le rapport à une littérature étrangère éloignée constitue l'un des « lieux » qui permettent de repenser le plus adéquatement le schéma de la « filiation » littéraire, il ne faut pas perdre de vue que ce ne sont pas tous les auteurs contemporains qui, tels Catherine Mavrikakis, Denise Desautels, Normand de Bellefeuille, Diane-Monique Daviau, Nicole Filion, Rober Racine et Yvon Rivard, s'associent de manière très productive aux écrivains d'une tradition éloignée, dans un geste explicitement présenté dans l'œuvre par exemple (Sappho-Didon Apostasias souhaitant s'inscrire dans « d'autres récits » que ceux d'Aquin [CVA, 93]) ou qui élaborent en s'appuyant sur les textes du canon une poétique indépendante, des attitudes esthétiques et idéologiques très assurées et transparentes, qui confèrent à la notion même d'« affiliation » sa portée et son utilité. Car que représenterait une « association » qui ne se révélerait pas fructueuse, de manière mesurable, qui reposerait sur la simple allusion intertextuelle, la mention, etc.? Ainsi le terme d'« affiliation » gagne-t-il sans doute à être réservé à des œuvres contemporaines qui ne se contentent pas uniquement de développer de réelles formes d'appropriation et de réception productives, mais qui imaginent une démarche qui, dans le lien qu'elle développe avec l'héritage littéraire étranger, tend à renforcer la « signature d'auteur », selon le sens que Gérard Leclerc attribue à cette notion. On se rappellera que Leclerc, dont j'ai examiné les hypothèses au premier chapitre, utilise cette notion pour désigner des démarches d'écriture au sein desquelles l'énonciation met l'accent sur une forme de « responsabilité-propriété » de l'auteur vis-à-vis de son œuvre. Déceler au sein de mon corpus des signatures d'auteur fortes, c'est postuler que l'écrivain contemporain ne renonce pas, lors de l'affiliation avec les écrivains du canon, à réclamer une telle « responsabilité-propriété », vis-à-vis de son œuvre d'abord, mais aussi à l'égard des savoirs qu'elle transmet et dont il se veut le

médiateur, parfois par le biais des personnages d'héritier; en somme, tout se passe comme si l'appui sur la littérature étrangère exacerbaient souvent la fonction-auteur.

Dans l'affiliation, l'écrivain contemporain, par le biais des locuteurs ou des personnages d'héritiers qu'il met en scène, donne l'assurance qu'il répondra lui-même à l'exigence sociale ou culturelle de connaissance juste du réel plutôt que renvoyer de manière excessive, pour ce faire, aux écrivains du passé ou du canon. À la lumière de toutes ces remarques, l'affiliation peut aussi être associée au rapport entretenu par l'écrivain contemporain avec un héritage littéraire qui est bien le résultat d'une langue commune, d'une proximité culturelle ou d'une Histoire partagées avec une tradition étrangère, pour autant qu'une telle démarche témoigne d'un souci de maintenir l'*authorship*; bien entendu, l'affiliation donnera sans doute naissance, au moins pour une part, à des modalités différentes de celles qui ont été étudiées ici. L'affiliation peut également être le lot de l'écrivain qui se tourne vers des modèles inattendus au sein de sa propre tradition littéraire afin de développer une réflexion de nature particulière. Inversement, si le rapport avec une littérature fort éloignée introduit souvent, par son effet d'inactualité notamment, des aspects spectaculaires qui pourraient inciter le critique à conclure aisément de l'originalité des entreprises proposées, il faut bien sûr éviter de déceler spontanément un schéma de l'affiliation littéraire dans les relations entretenues avec une ou des traditions distantes.

J'ai choisi pour objectif de réévaluer le terme de « filiation », fréquemment employé au sein de la critique littéraire contemporaine dans le monde francophone. Il s'agissait notamment d'exposer que la démarche de divers écrivains québécois contemporains consiste bel et bien à se trouver des modèles auxquels ils s'associent librement, mais dans un geste qui naît d'un présent « plein » : alors que le personnage principal du récit de filiation réinvestit son héritage littéraire ou, de manière plus large, des contenus d'héritage culturel à partir d'un « présent » souvent placé sous le signe de la déroute, d'une souffrance ou d'une angoisse dues au sentiment d'une faillite de la transmission, les personnages ou les locuteurs principaux du texte d'affiliation se tournent vers les auteurs du canon à partir d'un présent qui, le plus souvent, n'est pas en péril en tant que catégorie temporelle entière, susceptible de fournir les repères nécessaires au personnage pour appréhender le passé culturel ou littéraire sans sombrer dans la mélancolie. C'est là, sauf exception, un principe qui ressort de chacun des textes étudiés;

le rapport à l'héritage peut ainsi être envisagé en fonction d'une démarche plus assurée que celle qui est à l'œuvre dans le texte dit de « filiation », lequel présente des personnages à l'identité souvent précaire, des héritiers qui parfois citent les mots des autres pour remplacer une parole réellement défaillante.

Si certaines entreprises étudiées donnent lieu à un jugement réel sur les styles, les formes ou les thématiques des auteurs dont les écrivains héritent, on ne saurait attribuer une telle portée critique à l'ensemble des textes étudiés; il serait également exagéré de postuler que chacun des écrivains québécois dont les œuvres ont été étudiées développe une réelle poétique d'auteur en s'appuyant sur Bernhard ou Handke. Si on a vu que certains textes témoignent bien du désir d'inventer ou de repenser une poétique, d'autres se contentent de reprendre des *attitudes* esthétiques et idéologiques à Bernhard ou à Handke. En outre, les affiliations n'ont pas toutes la portée « engagée » de celles que proposent les œuvres de Mavrikakis, par exemple; cependant, l'engagement prononcé envers le réel que proposent nombre d'affiliations étudiées contribue à les éloigner du texte de filiation, dont les personnages, dans leur interrogation de l'héritage, se cantonnent souvent dans des réflexions personnelles, intimes, ou dans une appréhension du réel qui reste problématique et incertaine. Par ailleurs, les affiliations ne se révèlent pas toutes pleinement interculturelles; cela dit, leur étendue interculturelle paraît nettement supérieure à celle des rares textes étudiés par les théoriciens du récit de filiation sous l'éclairage d'un échange entre les cultures. Ce que nous apprennent aussi les diverses fictions étudiées, c'est que le rapport à l'héritage, au sein de la littérature contemporaine, n'a pas nécessairement à être envisagé sous le signe de la défaillance, d'un sentiment de perte à combler; dans mon corpus, la relation avec la littérature étrangère semble souvent plus naturelle, plus leste que la relation avec l'héritage littéraire proposée dans le récit de filiation.

Si le concept d'« affiliation » mis en place dans cette thèse a été conçu de manière à mettre en question les acquis du discours critique d'aujourd'hui s'appuyant sur l'idée de « filiation », je souhaite désormais me référer, en guise d'ouverture, à ce qui constitue, à ma connaissance, la réflexion la plus notable sur la notion d'« affiliation » au sein de la critique littéraire, formulée par Edward W. Said dans *The World, the Text, and the Critic*. C'est que le concept que je mets en place permet également d'offrir un portrait très différent de celui qu'on trouve dans le modèle de Said. S'intéressant à l'histoire culturelle moderne,

Said rappelle qu'à la fin du XIX^e siècle et au tournant du XX^e siècle, de nombreux écrivains – européens, notamment – décrivent de manière détaillée « l'échec de l'impulsion génératrice²⁰ », ou « l'échec de la capacité de produire ou de générer des enfants²¹ »; cet échec est décrit de manière à faire figure, dans les œuvres de ces écrivains, de « condition générale affectant simultanément la société et la culture²² ». C'est donc dire que les écrivains de cette époque auraient témoigné de manière évidente des problèmes liés à la filiation. Said réfléchit, qui plus est, au lien entre la filiation et l'affiliation à partir des œuvres de cette époque et s'interroge, dans une perspective plus large, sur la possibilité qu'ont les êtres humains de développer de nouveaux liens pour remplacer les liens familiaux, nationaux, les rapports de classe ou les croyances traditionnelles, etc. Aux yeux de Said, le lien entre filiation et affiliation doit être « situé au cœur de la conscience critique²³ » :

What I am describing is the transition from a failed idea or possibility of filiation to a kind of compensatory order that, whether it is a party, an institution, a culture, a set of beliefs, or even a world-vision, provides men and women with a new form of relationship, which I have been calling affiliation but which is also a new system. Now whether we look at this new affiliative mode of relationship as it is to be found among conservative writers like Eliot or among progressive writers like Lukacs and, in his own special way, Freud, we will find the deliberately explicit goal of using that new order to reinstate vestiges of the kind of authority associated in the past with filiative order. [...] The new hierarchy or, if it is less a hierarchy than a community, the new community is greater than the individual adherent or member, just as the father is greater by virtue of seniority than the sons and daughters; the ideas, the values, and the systematic totalizing world-view validated by the new affiliative order are all bearers of authority too, with the result that something resembling a cultural system is established²⁴.

Dans les œuvres que j'ai analysées, le rapport avec Thomas Bernhard ou Peter Handke ne place pas le personnage d'héritier, celui dont le lien avec ces deux écrivains est problématisé ou étouffé dans l'œuvre littéraire, dans une position d'assujettissement par rapport à Bernhard ou Handke ou par rapport à un nouveau système de valeurs introduit par le recours aux œuvres de ceux-ci. Au contraire, il semble que le rapport avec Bernhard ou Handke permette souvent de renforcer l'ascendant du personnage d'héritier ou du locuteur qui s'exprime, les liens intertextuels avec les écrivains autrichiens ou la

²⁰ Edward W. Said, « Introduction : Secular Criticism », *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983, p. 16. (Je traduis.)

²¹ *Ibid.* (Je traduis.)

²² *Ibid.* (Je traduis.)

²³ *Ibid.* (Je traduis.)

²⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

représentation de ces écrivains dans les œuvres faisant aussi en sorte que les écrivains québécois précisent leur démarche individuelle. Les positions ou les thématiques puisées chez Bernhard et Handke et intégrées dans les fictions québécoises donnent un poids supplémentaire à la *voix* singulière, au projet original que les œuvres québécoises donnent à lire plutôt que de fonder une nouvelle forme d'autorité qui serait érigée « au-dessus » des personnages d'héritiers, ou considérée plus importante que les démarches individuelles d'écrivains québécois – bien que leurs « projets » originaux se situent parfois sur le plan des *valeurs* ou de la réflexion « humaniste », à l'instar des projets d'affiliation que décrit Said.

Sur le plan théorique, j'ai tenu à m'inspirer de définitions conceptuelles du pastiche et de la parodie très utilisées au sein de la critique contemporaine tout en abordant également, mais de manière plus ponctuelle, et en ne questionnant pas de manière aussi directe leurs présupposés théoriques, des définitions récentes de l'intertextualité – dans le premier chapitre, je me suis surtout intéressée à celles de Tiphaine Samoyault et de Sophie Rabau. Sans préciser d'emblée, comme je l'ai fait au quatrième chapitre, que j'avais en tête de mesurer le potentiel des théories de Samoyault, formulées en 2001, dans un contexte interculturel, j'ai bel et bien associé la présence d'une « citation intimidante » dans « Tout est doux » de Diane-Monique Daviau au souhait de la nouvelliste d'ouvrir la littérature québécoise aux influences étrangères; j'ai ainsi introduit une démarche que j'ai développée par la suite de manière plus substantielle lorsqu'il a été question des théories de la parodie et du pastiche très utilisées actuellement au sein de la critique francophone. Si le flou définitionnel, ou plutôt la quantité de définitions entourant les notions d'intertextualité, de parodie ou de pastiche peuvent poser problème pour le travail comparatiste, et si les comparatistes ont parfois suggéré que la notion d'intertextualité devrait avant tout demeurer associée à une théorie du texte littéraire puisqu'elle peut difficilement s'apparenter à une réelle « méthode²⁵ », il convient néanmoins de se demander, qu'il s'agisse d'intertextualité ou d'hypertextualité, si certaines méthodes ou définitions ne se

²⁵ Voir notamment à ce propos l'ouvrage déjà cité de Claudio Guillén, *The Challenge of Comparative Literature* : « *It would not be surprising if the idea of intertextuality were in fact reduced to a general conception of the poetic sign, a theory of the text, rather than to a method for the investigation of relations existing between different poems, essays, or novels. That would be a door opening onto a path of reading, rather than the path itself.* » Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 247.

prêtent pas particulièrement bien à l'étude des affiliations qui s'affichent comme interculturelles. En 2004, Douwe Fokkema écrivait, dans une introduction au dossier que la *Canadian Review of Comparative Literature* a consacré à la notion de « *cross-cultural intertextuality* » :

*In fact, there is no methodological difference between research into intercultural and into intra-cultural intertextuality [...]. For why should our method of examining, for instance, Edward Bond's play *Narrow Road to the Deep North* (1968), partly a rewriting of Basho's travel sketches published by Penguin under the same title, be different from our method of analyzing his play *Lear* (1971) which has *King Lear* as a pre-text? Certainly the English and Japanese cultures are different and understanding Bond's rewriting of Basho's travelogue requires expert knowledge of both cultures, but the research method will be the same as in the case of intra-cultural rewriting²⁶.*

Je considère qu'un tel point de vue ne suffit pas à rendre pleinement justice à des « affiliations » qui se présentent comme *fortement* interculturelles – ce qui n'est bien sûr pas le cas de toutes les affiliations étudiées dans ce travail (mais là n'est pas mon propos). On a vu que plusieurs définitions de la parodie et du pastiche ne sont pas utiles pour l'étude de corpus qui valorisent les liens ou les rapprochements entre les traditions plutôt que d'aller dans le sens de la subversion radicale des hypotextes ou de marquer de réelles différences entre les cultures. De plus, à mon sens, les emprunts à une tradition littéraire éloignée témoignent souvent d'« investissements désirants²⁷ » différents des emprunts à la tradition nationale ou à une tradition qui, pour une culture donnée, fait figure de référent obligé, hérité (la littérature française pour un écrivain québécois par exemple). Bien entendu, l'affiliation n'est pas un recyclage; on a constaté qu'elle ne saurait être associée à un geste profondément mélancolique ou nostalgique; cela dit, au même titre que le recyclage, elle représente une forme de reprise. Surtout, l'affiliation est une notion pertinente pour témoigner de la démarche d'écrivains qui adoptent contre toute attente une tradition, s'inspirant d'une culture et d'une tradition littéraire lointaines, tantôt pour échapper à la nation, au milieu d'appartenance, tantôt pour enrichir une réflexion sur ceux-

²⁶ Douwe Fokkema, « The Rise of Cross-Cultural Intertextuality », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, op. cit., p. 7-8.

²⁷ Dans ses propositions méthodologiques pour l'étude des recyclages culturels, Walter Moser suggérait en 1993 d'en revenir à la question des « investissements désirants » des recyclages : « [...] il faudra repenser la dimension psychologique ou psychanalytique des recyclages culturels. Doit-on les ramener à un conflit œdipal, comme le suggèrent Bloom et Schneider, ou y reconnaître le travail d'une mélancolie ou d'une forme de nostalgie? » Voir Walter Moser, « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique », dans *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la dir. de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal et Paris, XYZ éditeur et Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 444-445.

ci, etc. À mon sens, éluder totalement les « investissements désirants » des affiliations qui se présentent comme pleinement interculturelles reviendrait à se rendre aveugle à certains de leurs enjeux fondamentaux. On aura noté que l'autoréférentialité est souvent manifeste dans les textes de mon corpus; or, cette autoréférentialité porte fréquemment la trace des « investissements désirants » de l'auteur quand elle ne permet pas franchement de les cerner. Il n'est pas étonnant que l'écrivain contemporain qui s'affilie à une tradition très éloignée affiche sa démarche; non pas uniquement parce qu'il souhaite que son lecteur reconnaisse des liens intertextuels qui autrement pourraient passer inaperçus, mais aussi et peut-être surtout parce que cette démarche n'est pas allée de soi, pour ainsi dire. Le dramaturge québécois contemporain qui pastiche en les saluant *Les bonnes*, *Huis clos* ou *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*²⁸ s'identifie probablement autant aux esthétiques dont ces pièces sont porteuses que son compatriote qui produirait une réécriture rendant hommage à *Place des héros*. Mais il me semble que l'entreprise de ce dernier, celui qui s'est inspiré d'un modèle « improbable » si l'on considère sa naissance, son milieu, sa nation d'appartenance, implique souvent une démarche personnelle, un travail de conceptualisation, de réflexion supplémentaires pour saisir quelque chose de *distant*; travail qui est peut-être le fruit d'un intérêt (individuel) pour l'aire culturelle ou la langue du texte d'origine. Reconnaître d'emblée que ce travail « à distance » peut laisser dans les textes des marques – en témoignent les œuvres de mon corpus qui développent une autoreprésentativité marquée –, c'est se donner les moyens de ne pas passer à côté des dimensions interculturelles des entreprises intertextuelles ou hypertextuelles. Il ne paraît pas non plus anodin que certaines œuvres du corpus étudié aient des caractéristiques autofictionnelles ou autobiographiques reconnues par la critique; si je ne me suis pas toujours intéressée à ces dimensions dans toute leur exhaustivité, ce n'est pas que je les ignore, mais parce que ces dimensions, telles qu'elles se manifestent dans les textes de mon corpus, m'auraient parfois éloignée sensiblement des liens avec Bernhard et Handke. Cela dit, ce qui est pertinent pour l'étude de mon corpus n'a bien sûr pas valeur de vérité absolue. Il n'est pas surprenant que les affiliations interculturelles qui rapprochent des cultures très éloignées dans l'espace ou le temps, et témoignent ainsi de la constitution d'héritages choisis, surviennent au sein de projets fortement autobiographiques, ou alors qui tendent

²⁸ Michel Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1971.

vers une grande représentativité des mécanismes de la fiction. À la lumière de ces constats, et malgré ce que suggère Fokkema, il paraît essentiel de se demander si certaines théories de l'intertextualité et de l'hypertextualité, qu'elles soient canoniques ou plus récentes, se révèlent plus pertinentes que d'autres pour l'étude des affiliations interculturelles; ce qui implique aussi de ne pas hésiter à s'appuyer sur les travaux des spécialistes pour offrir un éclairage différent de celui qu'introduit, par exemple, la notion de « *cross-cultural intertextuality* » employée par les comparatistes.

Une autre particularité – voire une difficulté – de ce travail repose sur le fait que l'immense majorité des écrivains québécois aient lu les œuvres de Bernhard et de Handke en traduction. En ce qui concerne le corpus secondaire, je me dois de rappeler que j'ai commenté les ouvrages allemands originaux dans le cadre de ce travail seulement lorsqu'il était possible de déceler, dans les traductions françaises, des écarts (pertes, gains, déplacements, etc.) qui pouvaient infléchir la nature de l'appropriation québécoise mise en place. Il m'a semblé pertinent de relever de tels écarts, surtout lorsque les œuvres québécoises proposent une réception au plus près du texte de Bernhard ou de Handke, qu'elles convoquent, par exemple, en citant un fragment précis; mais je m'en suis dispensée lorsque les écrivains québécois empruntent quelque chose de l'ordre de la « posture », du « personnage », ou alors transigent avec le « spectre » de Bernhard ou de Handke. C'est que la nature de certains liens intertextuels fait en sorte que ces derniers ne sont pas profondément affectés par une lecture en traduction. Je précise qu'aucun indice ne permet de penser que ces divers écrivains québécois ont lu les œuvres dans leur version originale allemande, hormis peut-être Diane-Monique Daviau qui possède une formation de germaniste. La question de la traduction n'est pas non plus problématisée chez la majorité des écrivains québécois considérés ici, alors même que certains de ceux-ci abordent également les œuvres de Handke ou de Bernhard dans leurs essais ou au sein de leur pratique de critiques littéraires; en ce sens, ces écrivains du Québec demeurent très franco-centrés, comme s'ils considéraient que la non-lecture de ces œuvres dans leur version originale ou l'absence du recours à la critique germanophone ne puisse constituer une perte.

Dans son travail sur la réception de Thomas Bernhard dans l'Hexagone²⁹, Ute Weinmann privilégiait une sociologie de la réception, décrivant de manière croisée l'évolution de l'image de l'Autriche dans les journaux français et la transformation progressive de la réception de l'œuvre de Bernhard. Elle explique par exemple que la découverte du passé nazi de certains hommes politiques autrichiens a pu, dans les années 1980, susciter une lecture très positive des textes de Bernhard. Outre le fait que je me suis intéressée à la réception de Bernhard dans les fictions québécoises, la perspective de Weinmann ne se serait pas révélée profitable au Québec pour des raisons qui tiennent notamment à un certain éloignement géographique et culturel. Bernhard n'a pas bénéficié d'une réception aussi étendue au Québec dans les journaux et dans les revues savantes et culturelles. Si Diane-Monique Daviau paraît parfois désireuse, dans son travail de critique à la revue *Liberté*, de resituer Bernhard dans le contexte culturel et intellectuel au sein duquel il écrit, Robert Dion a bien montré qu'elle mentionne toujours les nouvelles parutions des auteurs germanophones qu'elle commente « au moment de la publication de traductions françaises » et qu'il demeure « assez rare qu'elle se prononce sur la qualité des traductions ou qu'elle active ses connaissances linguistiques » (*ADL*, 140). Quant aux autres écrivains québécois, ils ne me paraissent pas témoigner, dans leur œuvre ou en d'autres lieux, d'une connaissance extrêmement approfondie de l'Autriche contemporaine par exemple; si certains valorisent bel et bien, dans leurs fictions, les rapprochements entre les traditions et les cultures, les ouvertures ou les allusions interculturelles, leur geste semble privilégier la comparaison et non la spécialisation. De son côté, Élisabeth Schwagerle³⁰ a cherché à dégager les positions les plus récurrentes à l'égard de l'œuvre handkénne dans la presse française, examinant avant tout la position de Handke dans le champ littéraire français (1967-2006) par le recours à la théorie des champs de Bourdieu. Son étude est également consacrée à l'influence de la littérature française sur l'œuvre de Handke; en effet, Schwagerle cherche à montrer que les activités de traduction de ce dernier ont eu un impact esthétique direct sur ses propres œuvres. Pour traiter du cas québécois, ce

²⁹ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France : histoire d'une réception littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Philosophie en commun », 2000.

³⁰ Élisabeth Schwagerle, « Peter Handke et la France : réception et traduction », thèse de doctorat, Paris et Vienne, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III et Universität Wien, UFR d'allemand et Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft, 2006, 630 p.

type d'approche n'aurait eu évidemment aucune pertinence; Bernhard et Handke n'ont pas une réelle « position » dans le champ littéraire québécois, on le devine bien. Et puis, on a vu que Desautels, par exemple, reçoit Handke dans une perspective à certains égards « universalisante » alors qu'elle s'approprie une œuvre comme *Après-midi d'un écrivain* qui se déroule à Salzbourg ou *Les ailes du désir* qui se penche pourtant de manière très concrète sur le passé allemand. Il paraît également étonnant que Rivard, qui pourtant lit et commente Handke depuis fort longtemps, n'ait guère été tenté de se référer davantage aux œuvres originales ou encore à la critique germanophone. Certes, son accès à la critique germanophone est sans doute compromis, pour des raisons de langue; mais on aurait pu imaginer qu'il se soit référé de manière plus systématique à des critiques germanophones ayant publié en français, à Ralf Zschachlitz notamment, dont on a étudié les hypothèses sur l'épiphanie. Il y a en effet quelque chose de singulier dans les démarches étudiées, dans la mesure où le souhait d'affiliation, s'il paraît fort et m'autorise à déceler dans certaines de ces œuvres la présence de la « bibliothèque réelle³¹ » – Normand de Bellefeuille lisant, dans des poèmes autobiographiques, un livre de Thomas Bernhard à son père alors que ce dernier est à l'article de la mort, par exemple –, n'a pas donné lieu, sauf exception, à un désir de lire les textes en langue allemande.

Je me permets également de mentionner que la réception de Bernhard et de Handke dans les œuvres fictionnelles québécoises ne se trouve pas forcément chez les écrivains québécois les plus « germanisants », chez un Yves Gosselin par exemple. Les références germanophones de Gosselin sont autres, et l'on pourrait désigner l'intérêt de Gosselin pour Goethe notamment, qui est évoqué à deux reprises dans *Le jardin du commandant*³² alors que *Brescia : miracle de la justice amère*³³ intègre en exergue une citation de l'auteur des *Affinités électives*. Ce n'est pas non plus du côté d'Éric Dupont que l'on trouvera une appropriation des œuvres de Thomas Bernhard ou de Peter Handke, bien que plusieurs de

³¹ On se rappellera qu'Élisabeth Nardout-Lafarge, dans l'introduction du numéro de la revue *Études françaises* qu'elle a dirigé, intitulé « Bibliothèques imaginaires du roman québécois », écrivait : « En effet, la bibliothèque englobe, confond, parfois confronte les lectures de l'écrivain et celles des personnages; ainsi passe-t-on, par des séries complexes de médiations, de la bibliothèque réelle à la bibliothèque fictive. » Élisabeth Nardout-Lafarge, « Présentation », *Études françaises*, vol. XXIX, n°1 (printemps 1993), p. 7.

³² Yves Gosselin, *Le jardin du commandant*, Montréal, 42^e parallèle, 2003, p. 33 et p. 61. Le roman évoque plusieurs autres écrivains et philosophes allemands.

³³ *Id.*, *Brescia : miracle de la justice amère*, Montréal, Triptyque, 1987.

ses œuvres fassent intervenir un imaginaire allemand ou autrichien : en effet, les œuvres de Dupont incorporent des références qui témoignent d'une connaissance à la fois approfondie et stéréotypée de la culture allemande et vont parfois jusqu'à manipuler la langue allemande avec esprit³⁴.

Par ailleurs, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que l'affection d'un Pierre Nepveu pour Handke, ou celle de Suzanne Jacob pour les deux écrivains autrichiens, se traduisent par des phénomènes de liaison intertextuelle considérable dans leur œuvre fictionnelle respective, mes recherches ne m'ont pas permis de trouver matière suffisante pour intégrer ces écrivains à mon corpus³⁵.

C'est également à Nietzsche, plutôt qu'à Bernhard ou à Handke, que Victor-Lévy Beaulieu a récemment consacré son « testament »³⁶, l'écrivain québécois prolifique n'hésitant pas à s'autoriser de nombreuses libertés quand il écrit « avec » les grands. On sait, par exemple, que la majorité des citations de Nietzsche qu'on trouve dans ce pavé ne sont pas fiables, citées hors contexte, bricolées, voire fausses³⁷, et que la pensée

³⁴ Le roman *La logeuse* comporte quelques personnages allemands, dont Blondie et Nelly, qui sont des danseuses nues; originaires de Leipzig, dans l'ex-RDA, elles se livrent à des danses érotiques avec des saucisses de Francfort et de la moutarde de Leipzig, sur de la musique de Nina Hagen. Éric Dupont, *La logeuse. Roman tragique*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006, p. 73. Ce n'est ici qu'un exemple; le roman *Voleurs de sucre*, paru en 2004, comportait déjà un imaginaire allemand, bien avant le succès qu'a été *La fiancée américaine* (*Id.*, *Voleurs de sucre et La fiancée américaine*, Montréal, Marchand de feuilles, 2004 et 2012). J'ajouterais aussi que Dupont se livre dans *Bestiaire* à une longue réflexion autour du terme « *vergeblich* », qui surgit à diverses reprises (« vainement » ou « en vain » en français, mais Dupont suggère justement que ce terme reste difficile à traduire) : l'adverbe est associé par le narrateur à certains événements de sa vie personnelle. *Id.*, *Bestiaire*, Montréal, Marchand de feuilles, 2008.

³⁵ Le cas de Jacob est particulièrement intéressant, puisque l'auteure a affirmé, dans un entretien publié dans *Voix et Images* en 1996, avoir beaucoup lu Bernhard et Handke au cours des années précédentes. Elle a aussi avancé : « Récemment, j'ai découvert Marlen Haushofer, une autre auteure autrichienne. Il y a quelque chose qui se passe du côté de l'Autriche. La première femme à faire une thèse sur mes livres, c'est une Autrichienne [Doris Eibl]. Marlen Haushofer, c'est une écriture complètement organique, cohérente, tout le temps juste dans le souffle; dans le chant. C'est ce qui m'intéresse : des écritures qui ne sont pas monstrueuses, qui sont dans une harmonie... » Voir Lori Saint-Martin et Christl Verduyn, « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », *Voix et Images*, vol. XXI, n° 2 (hiver 1996), p. 225.

³⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *666, Friedrich Nietzsche : dithyrambe beublique*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2015.

³⁷ C'est du moins ce que suggérait sans détour Marie-Andrée Ricard, professeure de philosophie allemande à l'Université Laval, lors d'une table-ronde consacrée à l'ouvrage, organisée par la *Société des études beaulieusiennes* le 15 octobre 2015. Animé par Patrick Poirier, l'événement s'est tenu à la Maison des écrivains (Montréal).

nietzschéenne – les concepts de « volonté de puissance » ou de « surhomme », notamment – y subit des déplacements souvent considérables.

En dépit de ces constats, il faut reconnaître que les écrivains québécois ont continué à se réclamer de Bernhard et de Handke, ces dernières années; si cet intérêt n'a pas toujours donné lieu à de réelles affiliations, hormis chez les écrivains prioritairement étudiés dans cette thèse, il a néanmoins laissé des traces intertextuelles que j'ai parfois évoquées au fil de l'analyse. Dans le troisième chapitre notamment, j'ai mentionné Louise Warren, dont j'ai présenté un recueil paru en 2012 et qui témoigne d'un intérêt pour l'expérience épiphanique chez Handke; c'est que cet exemple allait dans le sens d'un mode de réception découvert au sein du corpus principal. Le roman *Nina* de Patrice Lessard, également paru en 2012³⁸, ne saurait être envisagé sous l'angle de l'appropriation productive et ne partage pas de traits communs avec les types de réception proposés dans les quatre chapitres de ce travail, bien qu'il se réclame ouvertement de Thomas Bernhard. Les toutes dernières lignes de son épilogue se présentent ainsi :

*Quelques phrases, images, personnages, épisodes de ce livre ont été volés à Thomas Bernhard, António Lobo Antunes, Denis Diderot, Miguel Castro Caldas, António Vieira, Nicolas Chalifour, Jacinto Lucas Pires, Gonçalo M. Tavares, Vladimir Nabokov et quelques autres, sans doute, que j'oublie*³⁹.

Lessard commence même son énumération en nommant Bernhard; si l'écrivain québécois se voit comme un pillier, l'on peut toutefois relativiser son propos, du moins en ce qui concerne la relation avec Bernhard. Vers la fin de son roman, un personnage tombe d'un balcon et se tue, dans une séquence qui rappelle le saut du balcon qu'on trouve dans *Béton* de Thomas Bernhard, et à propos duquel l'incertitude avait subsisté – s'agissait-il d'une mort accidentelle, d'un suicide, d'un meurtre? Il ne semble pas être question d'un meurtre dans le roman de Lessard; néanmoins, « un certain nombre de zones grises⁴⁰ » demeurent.

Un autre roman récent digne de mention, mais pour lequel je ne serais pas disposée à évoquer un véritable schéma d'adaptation de l'œuvre de Bernhard, est *Carnival* de l'écrivain anglo-québécois Rawi Hage⁴¹. Le narrateur de ce roman témoigne d'une

³⁸ Patrice Lessard, *Nina*, Montréal, HélioTropé, 2012.

³⁹ *Ibid.*, p. 395.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 375.

⁴¹ Rawi Hage, *Carnival*, Toronto, House of Anansi Press Inc., 2012.

admiration sans borne pour Thomas Bernhard, alors qu'il explique le système de classification des rayons de sa bibliothèque personnelle :

Dearest Zainab, let me confess to you that the most the privileged position of them all is saved for the misanthropic writers... for instance, the writer and dramatist Bernhard, l'enfant terrible of Austria, is found on a golden shelf with his fellow literary radicals, writers of conscience, revolutionaries, debauchers, and liberators... these kinds of writers deserve the utmost respect, though in their lifetimes they are often subjected to neglect or contempt⁴².

On imagine moins aisément un auteur québécois se réclamer aussi distinctement de Handke dans les années 2000 ou 2010 – sauf Yvon Rivard, qui a fréquenté l'œuvre de celui-ci bien avant ses prises de position sur la crise en ex-Yougoslavie, faut-il le rappeler.

Si l'intérêt pour Handke s'est peut-être fait plus discret au Québec dans la décennie 2000⁴³, l'ascendant de Bernhard ne paraît pas s'être amoindri. Rappelons que l'essai *Professeurs de désespoir*⁴⁴ de Nancy Huston, publié en 2004, était consacré en partie à Bernhard, et a suscité le débat au Québec. En 2003, la maison d'édition québécoise *Les Allusifs* publie également une traduction en langue française du roman *El Asco, Thomas Bernhard en San Salvador – Le dégoût : Thomas Bernhard à San Salvador*⁴⁵; le personnage principal de ce roman condamne non pas l'Autriche, mais le Salvador, son pays natal qu'il vient de regagner pour enterrer sa mère, après un exil de dix-huit ans au Canada sous le nom de Thomas Bernhard. Le style, les thématiques paraissent empruntés à Bernhard, bien que la pauvreté culturelle, spirituelle ou intellectuelle représentée, laquelle donne lieu au

⁴² *Ibid.*, p. 220.

⁴³ Je souligne toutefois l'existence d'un spectacle multidisciplinaire sous le titre *Les chiens*, créé et mis en scène par Carole Nadeau et Louis Hudon en 2002. Le spectacle intègre notamment une réflexion autour de l'alimentation : disposons-nous vraiment d'une liberté de choix au tournant des années 2000, dès lors qu'il est question de notre alimentation? Quelles sont nos habitudes alimentaires? Les dirigeants des multinationales de l'alimentation sont représentés en chiens insatiables : le spectacle s'appuie donc sur un esprit burlesque. La création s'appuie souvent sur le collage, intégrant notamment des extraits des *Gens déraisonnables sont en voie de disparition* [*Die Unvernünftigen sterben aus*] de Handke, pièce qui présente également des chefs d'entreprise au comportement déconcertant. Cela dit, il ne m'a pas été possible de dégager un véritable schéma de l'affiliation littéraire dans la création de Nadeau et Hudon, dont la réflexion sur l'alimentation se fonde également dans des considérations plus larges sur le corps et notamment les pulsions sexuelles : la création s'appuie également sur des extraits empruntés au marquis de Sade. Voir Carole Nadeau et Louis Hudon, *Les chiens*, spectacle multidisciplinaire présenté par la compagnie théâtrale Le Pont Bridge à l'espace Hors-Bord (3655, boulevard Saint-Laurent à Montréal), août 2002, texte/canevas du spectacle : propriété privée de la compagnie Le Pont Bridge. Je remercie Carole Nadeau de m'avoir permis l'accès au texte écrit ayant servi de canevas au spectacle.

⁴⁴ Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004.

⁴⁵ Horacio Castellanos Moya, *Le dégoût : Thomas Bernhard à San Salvador*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Montréal, Les éditions Les Allusifs, 2003 [1997].

monologue intransigeant et misanthrope de Vega, soit aussi la conséquence directe de la guerre civile du Salvador.

Handke continue malgré tout à stimuler l'imaginaire des écrivains et des intellectuels québécois, ce dont témoigne aussi la parution récente de l'essai d'Étienne Beaulieu, un disciple de Rivard⁴⁶. Il semble néanmoins que l'œuvre de Bernhard suscite un rapport plus affectif, suscite l'élection d'un modèle ou d'un héros véritable; j'ai usurpé quelque chose à Bernhard, affirme fièrement Patrice Lessard, alors que Rawi Hage accorde *la place absolument souveraine* à l'écrivain autrichien. Un tel rapport, qui relève de l'identification véritable, me semble moins présent en ce qui a trait à Handke au sein de la fiction québécoise contemporaine. Cela tient peut-être aux esthétiques mêmes des deux auteurs. Certes, les thématiques abordées par Bernhard permettent une association plus directe avec certaines situations artistiques, sociales ou politiques au sein de la « petite » nation québécoise – dont la population, soit dit en passant, est comparable à celle de l'Autriche, bien qu'il faille se garder d'exagérer l'étendue des rapprochements possibles entre l'Autriche et le Québec –, mais, surtout, l'œuvre de cet écrivain est constamment traversée par le spectaculaire, qui se manifeste notamment dans la colère, les jugements sans équivoque, etc. Handke n'a pas fait preuve d'une telle constance dans ses choix stylistiques ou thématiques. Il est évident que la prose bernhardienne, répétitive, reconnaissable entre toutes, appelle diverses formes d'écriture au second degré. Toutefois, en ce qui concerne Bernhard, les écrivains québécois contemporains se révèlent capables, davantage que les collaborateurs de *Liberté* à compter des années 1980, de percevoir l'aspect productif de l'emportement ou de l'irritation bernhardiens. Dion rappelle qu'à *Liberté*, « la fascination pour l'œuvre bernhardienne reste un peu honteuse, elle tend à compatir avec les victimes du romancier et cherche chez ce dernier de sporadiques traces d'humanité » (*ADL*, 129); aujourd'hui, on est généralement dans un autre rapport, bien que des écrivains comme Normand de Bellefeuille, Nicole Filion et Rober Racine soient tout à fait sensibles aux écueils de la rhétorique ou des orientations radicales que l'on trouve chez Bernhard. Quand à Handke, ce sont des moments ou des images clés de son esthétique qui suscitent l'écriture imitative – l'épiphanie, des définitions « en bonne et due forme » de la

⁴⁶ Étienne Beaulieu, *L'âme littéraire*, Montréal, Éditions Nota bene, 2014. Cet ouvrage est commenté dans l'annexe B.

pratique artistique ou de l'activité de réception –, ou alors des notions qui paraissent indissociables d'une conception du « genre » : la durée (*Poème à la durée*; je souligne), la fatigue (*Essai sur la fatigue*; je souligne), etc. Si on a bien sûr vu que les œuvres de Handke empruntent à divers genres et s'il importe aussi de rappeler que Handke manifeste souvent une méfiance à l'égard de toute forme, il n'en demeure pas moins que les notions auxquelles se réfèrent Desautels et Rivard ont une réelle portée conceptuelle. D'une part, on ne saurait s'étonner que, par exemple, les séquences du roulement du dé dans *La courte lettre* ou celle du coffee-shop dans *Lent retour* aient vraisemblablement suscité l'affiliation, dans la mesure où elles s'affichent comme capitales au sein de ces œuvres, reposant sur une construction du temps qui fait en sorte de le condenser, de le rendre pour ainsi dire palpable; d'autre part, il n'est pas surprenant que des écrivains produisant leur œuvre au sein d'une « jeune » tradition littéraire se tournent vers les séquences qui, chez Handke, déterminent par des formules précises ou concises ce que devrait être un projet d'écriture ou alors proposent un point de vue presque théorique sur ce principe fondamental que demeure la structuration narrative du temps, etc. Il faut donc se garder de voir dans l'élection de Bernhard et de Handke de simples facteurs conjoncturels. Si cette élection reste, au Québec, certainement tributaire de l'importance de la traduction et du commentaire de leurs œuvres au cours de la décennie 1980 en France, puis, plus tard, soit au tournant des années 2000, de « l'alignement [...] de la *Germanistik* française, Jacques Le Rider en tête, sur Vienne et sur l'Autriche au relatif détriment de l'Allemagne » (*ADL*, 215), mon travail aura contribué à montrer que Bernhard et Handke incarnent, aux yeux de sept écrivains québécois, de véritables modèles. Ces écrivains québécois s'associent à Bernhard et à Handke car ils décèlent dans leurs œuvres matière à ranimer la littérature québécoise ou alors à préciser, à élargir certains des fondements de leur esthétique, leur permettant parfois d'accéder à une forme d'humanisme – quelque problématique que puisse demeurer ce concept, surtout utilisé ici dans la mesure où il peut renvoyer aux valeurs morales, sociales, esthétiques essentielles, à l'intérêt pour l'homme que le texte littéraire cherche à transmettre. Il apparaît ainsi, au terme de ce parcours, que les débats autour de l'existence d'un Thomas Bernhard québécois aient traduit un réel état de choses, ou alors révélé des besoins particuliers au sein du Québec dans lequel Mavrikakis, Filion

et quelques autres ont écrit⁴⁷; quant à Handke, si son travail est moins directement associé à notre situation, il se voit néanmoins inscrit dans des « espaces » clés des entreprises de Denise Desautels et d'Yvon Rivard, érigé en archétype toujours actuel, en balise essentielle pour concevoir le littéraire.

⁴⁷ Le parcours du discours que la critique littéraire québécoise a consacré à Thomas Bernhard indique en effet que plusieurs chercheurs se questionnent sur l'existence possible d'un Bernhard québécois; certains sont d'avis qu'un Bernhard québécois est difficile à imaginer, comme si le Québec, entré tardivement dans la modernité ou dont les intellectuels demeurent souvent soucieux de tenir un discours de préservation de la nation, n'était pas prêt à accueillir un écrivain d'une telle intransigeance; d'autres critiques identifient volontiers des écrivains québécois semblables à Bernhard, sans toutefois que ces rapprochements soient extrêmement développés ou témoignent d'objectifs sérieux, concrets. Je renvoie aux pages 423 à 426 de l'annexe A, pour le commentaire des textes qui se questionnent sur l'existence d'un Bernhard québécois.

ANNEXE A :
THOMAS BERNHARD AU QUÉBEC

Dans l'ensemble des textes – carnets, essais, articles – qui ont évoqué au Québec de manière substantielle l'œuvre de Thomas Bernhard, quelques tendances se dégagent, qui ne sont pas sans lien avec les modalités de l'appropriation de cette œuvre dans les fictions québécoises. Mon objectif n'est pas ici de proposer un portrait exhaustif de la réception critique de Bernhard au Québec (ou, dans l'annexe B, de celle de Handke); bien que je me sois livrée à un travail de dépouillement de grande ampleur, à la fois pour les carnets d'écrivains, les essais et les articles parus dans les revues savantes et culturelles du Québec, les pages qui suivent visent surtout à dégager les principales tendances du discours intellectuel et à mettre au jour les liens entre la réception critique et les appropriations québécoises. Les carnets de Jean-Pierre Issenhuth, *Chemins de sable*¹ et *Le cinquième monde*² surtout, évoquent à plusieurs reprises les écrits de Bernhard, et paraissent sollicités par la question du rapport au réel de l'écrivain autrichien :

Sur la littérature entretenue, Bernhard s'est exprimé dans le même sens que Walser : « [...] il ne faut pas donner un sou aux artistes. Ce serait l'idéal, là, il en sortirait peut-être quelque chose. Les artistes, quand ils veulent passer par une porte, il faut absolument la leur fermer, la verrouiller. Il ne faut rien leur donner du tout, il faut les jeter dehors. » Ces propos de Bernhard semblent avoir été la conséquence de son idée de la vie : « J'ai fait une école de commerce, ça a toujours joué un grand rôle [...]. Et puis j'ai appris le métier de jardinier, c'est comme ça que j'ai appris aussi à connaître les gens. [...] J'ai toujours été quelqu'un de *réel*, en fait. Ce type d'écrivainerie auquel vous pensez, la création ou je ne sais quoi, ça a peu de chose à voir avec la réalité, et c'est totalement sans valeur³. »

Si, sans surprise, les écrivains québécois s'intéressent chez Thomas Bernhard à la question du financement des artistes, certains vont toutefois bien au-delà de cette seule question; ainsi a-t-on noté que Normand de Bellefeuille se réclame de Thomas Bernhard dans le recueil *Mon visage* en allant exactement dans le sens de ce que suggère ici Issenhuth. La figure de Bernhard est brandie dans le recueil de de Bellefeuille comme pour réclamer un rapport étroit à la terre de l'écrivain idéal. Puis, dans un passage du carnet *Le cinquième monde*, la poésie est présentée en tant qu'expérience de « construction »; le poète idéal

¹ Jean-Pierre Issenhuth, *Chemins de sable. Carnet 2007-2009*, Montréal, Éditions Fides, 2010.

² *Id.*, *Le cinquième monde. Carnet*, Montréal, Éditions Fides, 2009.

³ Thomas Bernhard, *Entretiens avec Krista Fleischmann*, 2003, p. 111-112; cité par Jean-Pierre Issenhuth, dans *Chemins de sable. Carnet 2007-2009, op. cit.*, p. 100.

s'apparente alors à un « bâtisseur⁴ » qui manie des « figures de mots⁵ ». Pour étayer son propos, décrivant le sentiment de contentement que l'on peut éprouver lorsqu'on édifie quelque chose de manière préparée et concertée, Issenhuth se réfère à *Corrections*. On note ainsi que celui qui a adopté à la fois les rôles de poète, de critique littéraire et d'essayiste range à plusieurs reprises l'œuvre bernhardienne dans un champ où les préoccupations concrètes, matérielles et spatiales dominent; le rapport au lieu était aussi au cœur du travail intertextuel autour du *Neveu de Wittgenstein* proposé dans « Tout est doux » de Diane-Monique Daviau.

Si Issenhuth dépeint Bernhard en écrivain proche du monde, de la réalité de tout un chacun, André Major se livre à une lecture opposée, bien qu'il s'attache lui aussi à la question du rapport au réel. Dans *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, le carnetiste soulève les aléas d'un certain rapport au corps chez Bernhard, mais également chez Handke : « Chez Thomas Bernhard, comme chez Handke, absence non seulement de sexualité mais de sensualité, comme si l'Autriche avait déjà suffisamment exploré ce domaine en nous donnant *La Vénus à la fourrure* et la libido freudienne⁶. » Si Bernhard et Handke sont tour à tour évoqués chez Major, il est très rare que ce dernier se livre à de tels rapprochements entre les deux écrivains, des rapprochements qui concernent les thématiques des œuvres mêmes. Dans *Prendre le large*, les carnets de Major parus en 2012 qui rassemblent des pensées et des textes rédigés entre 1995 et 2000, l'auteur s'intéresse de nouveau au rapport torturé qu'entreprendrait Thomas Bernhard avec le réel :

Pour ce Don Quichotte de la plume qu'était Flaubert, l'art était une sorte d'absolu qui relevait de la mystique et lui tenait lieu d'existence. Et Kafka, pour qui la vie était difficilement supportable et même unimaginable hors de l'écriture, n'a jamais caché sa fascination pour l'auteur de *L'Éducation sentimentale* dont il rêvait de faire des lectures publiques. Thomas Bernhard partageait la conception flaubertienne qui aboutit à réduire le réel au littéraire, comme le note Chantal Thomas dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'auteur de *Maîtres anciens*. On pourrait ajouter Gabrielle Roy à la liste de ces martyrs – ou de ces bourreaux de la création littéraire⁷.

Certes, Thomas Bernhard a indéniablement fait figure d'ascète; mais il n'en demeure pas moins que l'écrivain a exprimé à diverses reprises – les entretiens cités dans les carnets d'Issenhuth en témoignent – une conscience des dangers que comporterait une écriture trop

⁴ Jean-Pierre Issenhuth, *Le cinquième monde*, op. cit., p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ André Major, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, Carnets 1975-1992, op. cit., p. 142.

⁷ *Id.*, *Prendre le large*. Carnets 1995-2000, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2012, p. 225.

profondément étrangère à l'univers qui l'entoure. Bien que je considère le jugement de Major péremptoire, son texte permet de soulever un enjeu de taille qui m'a brièvement occupée dans mon analyse de *Ça va aller*, celui de la représentation d'un artiste pourfendeur de sa société, mais qui pourtant vit à l'écart, profondément retiré. Major évoque aussi, dans un autre texte, « un Thomas Bernhard enfermé dans une logique de l'imprécation parfois stérile⁸ ». On comprend ici que certains choix bernhardiens restent tendus vers l'inefficacité aux yeux de Major, sans doute en raison de leur structure répétitive, obsessionnelle, qui ne peut qu'aboutir au repli du narrateur sur lui-même. De tels écueils semblent également avoir retenu l'attention de Normand de Bellefeuille dans la nouvelle « La maladie des dénombremets ».

L'image d'un narrateur bernhardien peu soucieux des autres, voire profondément misanthrope et narcissique, surgit dans les textes de Simon Harel. Les travaux d'Harel⁹, qui s'intéressent notamment à l'écho et à l'absence de dialogue chez Bernhard, constituent un cas unique au Québec en raison de leur regard résolument psychanalytique sur l'œuvre de l'écrivain autrichien. Ils associent la folie et le rapport problématique des héros-narrateurs bernhardiens aux bruits à l'idée d'une castration symbolique¹⁰. On voit que le lieu habité, notamment par ses « sons » gênants, est à la source des analyses d'Harel; ce lieu suscite l'irritation de nombreux narrateurs bernhardiens et peut difficilement être partagé avec d'autres êtres, les narrateurs ne sachant que faire de leur épouse ou de leur sœur dont la présence constitue une réelle entrave au projet artistique ou intellectuel à accomplir. Harel fait même de l'invective bernhardienne une « forme d'éviction de l'altérité¹¹ », suggérant la prévalence chez Bernhard d'une « méchanceté [...] sans objet, [qui ne] concerne même plus la communauté humaine¹² ». Si le rapport à l'espace reste important dans les analyses d'Harel, il donne cependant lieu à une réflexion bien différente de celle que l'on trouve sous la plume d'Issenhuth; il ne s'agit plus d'édifier quelque chose,

⁸ *Id.*, *L'esprit vagabond. Carnets*, Montréal, Boréal, 2007, p. 51.

⁹ Voir notamment Simon Harel, « Répercussions violentes : échos de l'œuvre de Thomas Bernhard », *Protée*, vol. XXXV, n°1 (printemps 2007), p. 12-27 et *Id.*, « Fatalité de la parole : invective et irritation dans l'œuvre de Thomas Bernhard », *Études littéraires*, vol. XXXIX, n°2 (hiver 2008), p. 59-82.

¹⁰ *Id.*, « Répercussions violentes : échos de l'œuvre de Thomas Bernhard », *loc. cit.*, p. 20.

¹¹ *Id.*, « Fatalité de la parole : invective et irritation dans l'œuvre de Thomas Bernhard », *loc. cit.*, p. 77.

¹² *Ibid.*, p. 81.

au sens symbolique ou au sens propre, puisqu'Harel s'attache d'abord au narcissisme, à la mise à l'écart de l'autre dans l'espace, voire au refus de l'humanité¹³.

Un autre point déterminant des lectures de Thomas Bernhard menées par la critique et les essayistes québécois est celui de l'existence – possible, ou plutôt inconcevable, selon le cas – d'un Bernhard québécois. Dans un dossier de la revue *L'Inconvénient* paru à l'automne 2012, sous le thème « Pourquoi craindre les intellectuels? », Alain Roy, peut-être conscient de la tendance qu'a eue la critique de chez nous à s'interroger sur l'existence d'un Thomas Bernhard québécois, intitule son texte « Thomas Bernhard au Québec¹⁴ ». L'article se présente comme la retranscription de propos recueillis par Alain Roy à Montréal lors du passage d'un ami québécois exilé au Mexique depuis une quinzaine d'années. Ce sont les propos de l'ami s'exprimant au « je », mais s'adressant à son interlocuteur « Alain », qui sont offerts au lecteur; parti vivre au Mexique car, à l'époque, la vie en terre québécoise lui était devenue « insupportable¹⁵ », l'ami affirme que « rien n'a changé¹⁶ »; avec un ton qui rappelle celui de Bernhard, il décrit une société au « niveau d'imbécillité générale¹⁷ » plus marqué qu'avant son départ, et qui se réfugie constamment dans le rire. L'ami va jusqu'à se demander si « l'inintelligence n'aurait pas ici valeur de trait identitaire¹⁸ »; quoi qu'il en soit, le lien avec Bernhard n'est jamais étoffé ni explicité. Pour sa part, Régine Robin écrivait en 2001, dans un article paru dans la revue *Études françaises* :

Le Québec a réussi ce tour de force de ne pas produire un seul vrai écrivain ou intellectuel dissident, un Thomas Bernhard, un trublion détesté (un Mordecai Richler québécois, je veux dire canadien-français) mais qui marquerait de sa forte empreinte la pensée et participerait, par sa provocation et ses polémiques, à la constitution d'une pensée politique plurielle ici, qui ne se réduirait pas à l'éternel faux dialogue entre « fédéralistes » et « souverainistes »... Bla Bla Bla...

¹³ Harel s'est exprimé en divers lieux à propos de l'œuvre de Thomas Bernhard; sans prétendre à l'exhaustivité, l'on peut tout de même avancer que les questions évoquées ci-haut font retour dans d'autres travaux qu'Harel a consacrés à Bernhard. Voir également : *Id.*, « Bernhard l'ermite », dans *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, sous la dir. de Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier, Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 191-205; *Id.*, « Espaces de perte », dans *Architecture, littérature et espaces*, sous la dir. de Pierre Hyppolite, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2006, p. 125-149.

¹⁴ Alain Roy, « Thomas Bernhard au Québec », *L'Inconvénient*, n°50 (automne 2012), p. 59-68.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

Des débats, certes, quelques polémiques, mais ne remettant jamais en question un noyau inentamable, celui du nationalisme et de ce qu'il implique¹⁹.

Qu'est-ce qui incite Régine Robin à développer un tel propos? Serait-ce la conviction que le Québec a eu longtemps besoin de ses intellectuels pour soutenir le projet du pays à fonder, ou alors ce discours fréquemment reconduit selon lequel la polémique demeurerait foncièrement étrangère à notre culture, comme si la peur du débat dominait ici – cette dernière hypothèse ayant bien entendue été rejetée dans des travaux récents comme ceux de Dominique Garand²⁰? Marie-Andrée Lamontagne, dans un texte paru dans *Spirale* en 2003, adopte un autre point de vue, alors qu'elle se questionne sur le rapport avec les textes classiques au Québec :

Le rejet en masse de [la religion], sur lequel il n'y a pas à revenir, ne serait-il pas une façade camouflant un rapport au temps marqué, quoi qu'on en dise, par la désinvolture et la tentation de l'amnésie qui transforment les lacunes en hardiesses et en bonds en avant? Éducation ou institutions culturelles, l'empressement joyeux que met la société québécoise à vouloir repartir régulièrement à zéro n'est pas toujours à mettre sur le compte de la vitalité de la jeunesse, mais aussi de son ignorance. Il lui manque un Thomas Bernhard, regrettent certains. Mais peut-être que vomir avec panache les « maîtres anciens » n'est pas encore à sa portée, tout simplement parce qu'il lui reste à les fréquenter vraiment et, dans plusieurs cas, à apprendre leur existence²¹.

André Major, dans une entrée de *L'esprit vagabond*, affirme pour sa part :

Si un écrivain québécois osait vitupérer le Québec comme Thomas Bernhard le fait pour l'Autriche, il provoquerait un tel scandale qu'il ne lui resterait qu'à décamper – ou à se repentir publiquement en plaidant l'égarement. Comme si notre société n'avait pas les reins assez solides pour supporter les assauts polémiques d'un imprécateur, ou qu'elle ne méritait pas la moindre volée de bois vert, elle que ses valeurs situent à l'avant-garde du progrès dans tous les domaines²².

Dans le texte de Lamontagne, l'absence d'un Bernhard québécois est associée à une certaine inculture; à y regarder de près, l'on pourrait avancer que Major abonde dans le même sens, présentant la société québécoise en fonction de ses reins fragiles, mais peut-être aussi d'une certaine jeunesse. Ses choix la placeraient dans une position qui est celle du précurseur, tendu vers l'avenir, et non pas vers le passé; comme c'est le cas dans cette entrée des carnets de Major, mais également dans le texte de Lamontagne, la référence à Thomas Bernhard

¹⁹ Régine Robin, « Vous! Vous êtes quoi au juste? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Études françaises*, vol. XXXVII, n°3 (2001), p. 122-123.

²⁰ Dominique Garand, avec la participation de Philippe Archambault et Laurence Daigneault-Desrosiers, *Un Québec polémique : éthique de la discussion dans les débats publics*, Montréal, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec », 2014.

²¹ Marie-Andrée Lamontagne, « Qui a peur des classiques? », *Spirale*, n°192 (septembre-octobre 2003), p. 12-13.

²² André Major, *L'esprit vagabond*, op. cit., p. 234-235.

permet souvent, au Québec, l'introduction d'une réflexion sur le rapport au passé de notre société – un rapport complexe, mais souvent candide au sens péjoratif du terme, ou alors trop affectif.

Dans *Dialogues en ruine* du philosophe Laurent-Michel Vacher²³ qui mettent face à face Vacher (nommé « L'Autre ») et son ami Jean Papineau (nommé « Lui »), diverses questions sont abordées : la bureaucratie, le nationalisme, l'enseignement, etc. La question de la culture ou de l'art « étatiques », institutionnels, est également posée, dans un passage qui rappelle Bernhard. Surtout, Jean Papineau est présenté comme un admirateur de Bernhard :

- Quand je pense que ton héros c'est Thomas Bernhard, qui a chié sur l'Autriche plus que tu ne pourrais jamais craindre de le faire pour le Québec en disant tout ça!

- (Regardant L'AUTRE droit dans les yeux avec une rage froide et martelant ses mots.) C'est pas pareil. On peut pas. On ne frappe pas un homme à terre²⁴!

« Un homme à terre » renvoie bien entendu au « Québec ». L'idée selon laquelle la société québécoise ne disposerait pas de l'assurance, de la vigueur ou de la fermeté nécessaires à sa critique à la fois virulente et productive resurgit donc. Le même ouvrage comporte, par ailleurs, d'autres références à Thomas Bernhard, notamment une citation en exergue tirée du *Naufragé*, qui développe la thématique de l'amitié; à plusieurs reprises, on note aussi un ton qui rappelle Bernhard – « Le spectacle de l'irrécupérable misère et de l'abjecte bêtise des humains [...]»²⁵; « habité par un violent désir de destruction et de néant²⁶ »; « irrécupérable imbécillité de la bête humaine moderne²⁷ », etc. On notera aussi que l'ouvrage *Une triste histoire et autres petits écrits politiques* de Vacher comporte un texte qui aurait pu être écrit par Thomas Bernhard, intitulé « Brèves notes d'humeur rageuse sur les intellectuels²⁸ » et dans lequel l'auteur réclame des intellectuels et des professeurs d'université à l'esprit plus original, ou « de véritables *esprits critiques*²⁹ ». Si l'on trouve, dans les deux œuvres de Vacher mentionnées ici, les grands thèmes qui ont été abordés au

²³ Laurent-Michel Vacher, *Dialogues en ruine*, Montréal, Liber, 1996.

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 41.

²⁸ *Id.*, *Une triste histoire et autres petits écrits politiques*, Montréal, Liber, 2001, p. 125-132.

²⁹ *Ibid.*, p. 126.

sein des diverses *affiliations* avec Bernhard, il paraît difficile d'évoquer un rapport véritablement productif du philosophe québécois avec l'œuvre de l'écrivain autrichien³⁰.

Si certains critiques doutent que le Québec soit prêt à recevoir son Thomas Bernhard, il est cependant certaines figures d'écrivains ou d'intellectuels québécois que l'on s'est plu à rapprocher de l'écrivain autrichien – Catherine Mavrikakis par exemple –, mais aussi Robert Lévesque, critique de théâtre souvent intransigeant³¹. François Hébert, dans un texte paru dans *Liberté* en 1989, s'associe lui-même à l'écrivain autrichien : « Hébert est notre Thomas Bernhard, notre machine à déchiqeter les maîtres de ce monde, sinon de l'autre³². » Cela dit, à parcourir les œuvres de fiction publiées par François Hébert, qu'elles s'inscrivent dans le genre du roman, de la poésie ou du théâtre, on ne trouve guère d'exemple d'une véritable appropriation de l'œuvre de l'écrivain autrichien. Parmi les autres comparaisons, Robert Richard décèle dans *La scouine* d'Albert Laberge³³ « du proto-Thomas Bernhard³⁴ ». Un autre rapprochement a été suggéré par Michel Biron, dans un texte paru en 2008; Biron dit d'Arthur Buies qu'il « est au Canada français de l'époque ce que sera Thomas Bernhard à l'Autriche³⁵ ».

³⁰ Il me semble en effet que l'« euphorie dans les figures de l'agression », « l'utilisation des italiques », ou alors la « poétique de la répétition », que Jean-François Chassay associe à des stratégies sans doute inspirées de Bernhard, dans sa lecture de certains essais de Vacher, demeurent des traits assez généraux, pas forcément propres à Bernhard. Jean-François Chassay, « La science à l'essai », *Études littéraires*, vol. XXXVII, n°1 (automne 2005), p. 113-114. Ces stratégies ne paraissent pas véritablement liées, dans l'œuvre de Vacher, à un point de vue inédit sur les questions abordées, semblables à celles qui occupent Bernhard, ou alors à un usage que l'on pourrait dire novateur des procédés stylistiques ou rhétoriques.

³¹ La comparaison a notamment été effectuée par Stéphane Lépine, un autre germanophile québécois et fervent lecteur de Thomas Bernhard. Sur la chaîne culturelle FM de Radio-Canada, Lépine a réalisé à l'automne 1996 une émission intitulée *Robert Lévesque. Profession : critique*. Lévesque y avait lu quinze carnets, présentant sa perception des quinze dernières années de pratique théâtrale au Québec; chaque carnet avait donné lieu à un échange avec Stéphanie Lépine. Or, cette initiative a été à l'origine de la publication de l'ouvrage suivant : Robert Lévesque, avec la collaboration de Stéphane Lépine, *La liberté de blâmer. Carnets et dialogues sur le théâtre*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1997. Dans sa présentation de l'ouvrage, Lépine esquisse lui-même le rapprochement avec l'écrivain autrichien, suggérant qu'« [...] il y a du Thomas Bernhard chez Robert Lévesque ». *Ibid.*, p. 13. Interrogé par Stéphane Lépine qui lui suggère que sa « manière de penser et d'exercer la critique » (*Ibid.*, p. 15) rappelle Bernhard, Lévesque se montre d'accord avec cette affirmation, mais jusqu'à un certain point seulement : il est bien conscient qu'il manifeste une « insistance à rappeler les faits plus souvent qu'autrement », qu'il fait « retour sur ce qu'on veut oublier », ou qu'il a une « façon de désigner le défaut ou d'accentuer le ton » (*Ibid.*); le critique semble toutefois refuser de se percevoir comme quelqu'un qui ferait montre, sans ambages ou systématiquement, d'un « usage de la mauvaise humeur dans l'écriture » (*Ibid.*).

³² François Hébert, « Sortie à Choquetteville », *Liberté*, vol. XXXI, n°2 (avril 1989), p. 82.

³³ Albert Laberge, *La scouine*, Montréal, Les éditions Quinze, 1918.

³⁴ Robert Richard, « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin », *Liberté*, vol. XLIX, n°4 (novembre 2007), p. 71.

³⁵ Michel Biron, « La tyrannie du silence », *Liberté*, vol. L, n°4 (novembre 2008), p. 52.

ANNEXE B :
PETER HANDKE AU QUÉBEC

L'intérêt pour Handke ne se dément pas au Québec dans les années 1980, ce dont témoigne la décision de la revue *Liberté* de consacrer un dossier à l'auteur en 1989 – la présentation du dossier confirme l'enthousiasme que suscite son œuvre :

Réunir sept lectures de Peter Handke a été chose facile. La réponse magique, par laquelle habituellement on se dérobe, n'a pas opéré : « J'aimerais beaucoup cela... mais je n'ai pas le temps. » L'un terminait un scénario ou une thèse, l'autre commençait un roman ou un recueil, et personne n'a refusé : « Je n'ai pas le temps mais je vais le faire. »¹

Il ne faudrait pas non plus passer sous silence le rôle de médiateur qu'a vraisemblablement exercé Yvon Rivard, longtemps professeur à l'Université McGill et fervent admirateur de Handke; en effet, certains ex-étudiants de McGill, notamment ceux qui ont gravité autour des *Cahiers littéraires Contre-jour*, se sont aussi intéressés à Handke, sans doute sous l'influence de Rivard dont ils se présentent souvent comme les disciples. On a vu que les romans de Rivard proposent une appropriation de l'œuvre de Handke centrée sur les concepts de l'« instant », de la « durée » et de la « fatigue ». Or, ces concepts ont certainement sollicité la critique québécoise, bien davantage que la période des débuts de l'écrivain autrichien, qui était sensible aux difficultés de la perception; la période qui intéresse au premier chef la critique québécoise procède d'un changement de cap dans l'œuvre de Handke, l'écrivain présentant dorénavant des sujets plus assurés, et qui n'errent plus au sein d'un monde de signes n'offrant aucune prise. Ce passage vers une autre esthétique, qui s'amorce vraisemblablement à compter de *Die Stunde der wahren Empfindung* [1975], inaugure un nouveau cycle² dans l'œuvre de Handke, parfois qualifié

¹ La rédaction [Yvon Rivard], « Présentation », *Liberté*, vol. XXXI, n°1 (février 1989), p. 5. Désormais, les références à ce numéro se feront à l'aide de l'expression « *Liberté* (Handke) ». Yvon Rivard fut le responsable de ce dossier, comme le rappelle Robert Dion : « C'est Rivard qui a écrit la courte présentation du numéro et qui a choisi les collaborateurs : il connaissait l'intérêt de certains pour Handke ([Pierre] Nepveu, [Stéphane] Lépine, [Diane-Monique] Daviau); [Pierre] Turgeon était membre de la direction de la revue; [Jean-François] Chassay et [Nicolae] Popescu lui avaient été suggérés par des membres du comité de direction. » (*ADL*, 157)

² Il est difficile, et peut-être vain, de diviser très clairement la vaste production de Handke en fonction de « périodes » ou de cycles, tant l'auteur a cherché à déconstruire, d'un livre à l'autre, le ou les systèmes mis en place dans les livres précédents. C'est d'ailleurs un aspect de son œuvre qui a intrigué Diane-Monique Daviau, dont l'article paru dans le dossier de *Liberté* affirme : « Depuis *Outrage au public*, chaque nouveau texte littéraire de Handke représente non seulement un abandon du lieu et des positions atteints par le livre précédent, mais une défense, un assaut contre la manière, comme si l'auteur craignait chaque fois que la manière développée à travers un texte ne se transforme aussitôt en manie. Ce qui est venu avant est donc

par l'expression « la reconquête de l'image³ ». C'est que la perception devient enfin possible et qu'elle est le plus souvent envisagée de concert avec un certain labeur littéraire; le sujet peut désormais entrer en contact avec l'image, et de manière fort étroite. La tétralogie composée de *Lent retour*, *Histoire d'enfant*, *Par les villages* et *La leçon de la Sainte-Victoire* a beaucoup interpellé la critique québécoise; l'ouvrage de Marc Charron, le seul qui ait été entièrement consacré à Handke au Québec⁴, aborde l'attachement des personnages handkéens à l'égard du monde sensible. Si Charron se livre d'abord et avant tout à une étude de *Lent retour*, « des épistémologies qui le traversent et le nourrissent⁵ », il s'intéresse également aux autres œuvres de la tétralogie, montrant que deux grands univers sont pris en considération chez Handke, soit le monde de la technoculture et le monde de la forme ou des formes. Charron suggère que ce deuxième savoir sur le monde triomphe, en dépit « des rapports de réciprocité, d'analogie ou de similitude⁶ » entre ces visions différentes; l'attrait pour la beauté du monde sensible serait privilégié par Handke, l'écrivain autrichien se révélant désireux d'épouser une écriture qui place au premier plan l'être en tant que tel et ses sensations plutôt que le monde de la « simulation⁷ ». Sans nécessairement s'engager dans l'étude des théories de la connaissance ou de la science, la critique québécoise formule, dans sa lecture de Handke, des conclusions semblables à celle de Charron; c'est donc dire que les préoccupations phénoménologiques dévoilées dans l'œuvre de Handke dans les années 1970 ou 1980 constituent, au Québec, un point

chaque fois abandonné, désavoué, annulé avec une énergie, une radicalité et une agressivité qui tranchent nettement sur les calmes errances qui permettront à l'auteur de s'approcher encore une fois d'une nouvelle voie et... d'une nouvelle impasse.» Diane-Monique Daviau, « Handke, vingt ans plus tard... », *Liberté* (Handke), *op. cit.*, p. 25. Elle aborde des questions similaires lors de son passage à *Paysages littéraires*. Dans la première émission, Diane-Monique Daviau et Yvon Rivard sont d'avis que l'attitude qui consiste à écrire contre ses textes précédents devient moins évidente dans l'œuvre handkéoise à partir de 1976, ce qui correspond à peu près à la période qui m'intéresse – ou à la naissance d'un intérêt plus marqué pour Handke au Québec. Voir *Paysages littéraires*, émission radiophonique réalisée et animée par Stéphane Lépine, *op. cit.*, [30 :33 à 30 :41].

³ Arlette Camion, *op. cit.*, p. 65.

⁴ Marc Charron, *Peter Handke. La sensation de savoir quelque chose*, Candiak, Les Éditions Balzac, coll. « Littératures à l'essai », 1992.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 117.

d'ancrage important pour amorcer l'analyse de l'œuvre; la célébration du réel ou du rapport au paysage est d'abord conçue comme une manière d'embrasser le présent⁸.

À cette époque, Handke porte la perception à un point culminant et profond, jusqu'à la « sensation vraie » ou la découverte d'une logique cachée des choses; cette expérience peut se couler dans des épiphanies, mais des épiphanies que l'on cherchera peu à peu à maintenir dans une durée. J'ai dit la place que Rivard réserve à ces concepts au sein de son propre travail; j'ai aussi suggéré que ces notions avaient passablement retenu l'attention des essayistes et des critiques québécois. Outre Rivard, dont le texte « Peter Handke, gardien de seuils », paru dans le dossier de *Liberté*, abordait déjà un idéal de la plongée dans l'instant désignée à être transposée dans une quête de la durée, Pierre Nepveu, dans sa contribution parue dans le même dossier, associe l'œuvre de Handke à un « refus de l'extase⁹ » :

Peu d'écrivains sont aussi sensibles que Handke à l'instant, à l'ici-maintenant, et on peut même dire que c'est la seule chose qui l'intéresse : mais voilà, avant que ce moment ou ce point soit éprouvé comme un choc, avant qu'il devienne le lieu d'une illumination mystique, l'écrivain a déjà entrepris de le déployer, de le sentir dans une succession, il a déjà entrepris d'y chercher une loi des formes, de leur enchaînement, de leur histoire¹⁰.

Le maintien de l'épiphanie déboucherait sur « une conscience du temps, de l'histoire et de la communauté¹¹ ». La critique germanophone, on l'a vu, voit parfois dans les expériences épiphaniques ou dans la durée ouverte par celles-ci un retrait délibéré dans un temps mythique, et une manière de rompre avec une histoire trop chargée, meurtrière. Au Québec, ces moments où le temps se condense paraissent avant tout appréciés en fonction de leur capacité à ramener le personnage vers le présent; ils ne semblent pas avoir pour première fonction la fuite hors du temps.

La lecture de Nepveu a ceci d'encore plus stimulant qu'elle situe clairement la quête handkénne de la durée ou de la paix dans un univers contemporain; Nepveu conçoit cette

⁸ On se référera par exemple à un texte paru quelques années avant celui de Charron et dans lequel François Dumont s'intéresse à la valeur que revêt la « présence aux lieux » dans l'œuvre de l'écrivain autrichien; selon Dumont, c'est par une telle présence que Handke « va à la durée ». François Dumont, « Peter Handke. Contre la banalité, l'attention », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 37 (octobre-novembre 1989), p. 38.

⁹ Pierre Nepveu, « La loi des formes », *Liberté* (Handke), *op. cit.*, p. 14. Le texte a ensuite été publié dans le recueil *Lectures des lieux : Id.*, « La loi des formes », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 171-177.

¹⁰ *Id.*, « La loi des formes », *Liberté* (Handke), *op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

démarche telle « une réponse à la violence, à la culpabilité, à la destruction; mais aussi, plus profondément, à une conscience contemporaine obsédée par "la fin des temps"¹² ».

Chez Nepveu, mais aussi au Québec de manière générale, l'esthétique de Handke semble avant tout tirer sa valeur du retour vers le « quotidien », vers le « concret immédiat » ou vers la commémoration du monde immédiatement accessible qu'elle permet, bien davantage, par exemple, que par sa recherche du légendaire pourtant bel et bien représentée dans certains textes de la décennie 1970 notamment, qu'ont aussi lus certains critiques québécois. Jean-François Bourgeault, dans l'article « L'épopée faite de haïkus¹³ » paru dans les *Cahiers littéraires Contre-jour*, s'intéresse en particulier à la manière dont Handke réinvestit le genre même de l'épopée. Le critique donne l'exemple du roman *Le recommencement*, ce récit qui mène Filip Kobal en Slovénie, alors que le personnage refuse le voyage en Grèce proposé par ses amis, un choix qui aurait une valeur tout à fait signifiante selon Bourgeault :

Car accomplir le pèlerinage sur la terre première, comme y consent encore Hypérion chez Hölderlin, dans la quête fiévreuse du « feu du ciel », ce serait reconnaître à l'origine une situation archétypale, mythique, et redonner du même coup à l'épopée le devoir de repartir sur les traces de celle-ci, en parcourant tout l'espace qui nous sépare de ce commencement des âges; pour avoir recours, en somme, au modèle de *La légende des siècles* (Hugo), lequel préserverait dans l'épopée la valeur centrale d'un passé à totaliser par le poème. [...] Or, rien de tel chez Handke, aucune fascination pour l'émanation des ruines grecques, aucune pétrification de l'origine en un lieu qui lui serait propre. Ce n'est pas en Grèce que demeure, enfoui, le matin du monde avec lequel un long retour au berceau des civilisations nous permettrait de renouer. L'œuvre de Handke, obstinément, en ne cessant de nier toute mythologie des commencements, nous assure au contraire que l'origine est infiniment disponible, en tout lieu, et que nous n'avons pas qu'une seule naissance au fondement, ou à l'avant de notre existence. [...] Et cela pourra donc devenir pour l'épopée le signe d'un renversement de ses conditions intégrales de création : on aura moins cherché, par elle,

¹² *Ibid.*, p. 18. On sait aussi qu'un chapitre du fameux ouvrage *L'écologie du réel*, qui figure parmi les plus importants travaux consacrés à la littérature québécoise contemporaine, a été intitulé « L'ère de la sensation vraie », d'après le titre du roman de Handke. Voir Pierre Nepveu, « L'ère de la sensation vraie », dans *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 181-195. Dans ce chapitre, Nepveu évoque une « intention réaliste qui a fait retour depuis un certain temps dans la poésie québécoise » – celle des années 1980. *Ibid.*, p. 191. Sa réflexion est nourrie par des références appuyées à *L'heure de la sensation vraie* et aux *Ailes du désir*. Nepveu place l'œuvre de Handke sous le signe d'une réconciliation avec le réel. Pour les sujets poétiques québécois que décrit Nepveu en se référant à l'œuvre de Handke, la présence au monde a longtemps constitué une attitude égarée qu'il a fallu retrouver. Mais ces sujets contemporains ont réussi à reconquérir le réel, leur entreprise débouchant sur une commémoration du monde immédiatement accessible : « Réciter le présent, se rappeler indéfiniment le présent, comme d'un rêve dont on ne cesse de se réveiller. » *Ibid.*, p. 195.

¹³ Jean-François Bourgeault, « L'épopée faite de haïkus », *Cahiers littéraires Contre-jour*, n° 1 (printemps 2003), p. 69-86.

à remonter jusqu'à une improbable origine des temps, à l'image de l'épopée antique, qu'à redonner à l'origine une présence évanescence dans le présent des jours qui passent¹⁴.

Le rapport avec l'origine, s'il existe chez Handke, n'aurait de sens que s'il peut se déployer au creux de l'ici-maintenant selon Bourgeault. Si la critique germanophone ne suggère pas forcément que l'œuvre de Handke s'attache à un lieu fixe de l'origine, ou à une glorification d'un passé antique à faire revivre dans le texte même, elle conçoit aussi la quête de la durée, dès les manifestations qu'en propose *Lent retour* par exemple, en fonction d'un vœu de se défaire d'une Histoire extrêmement affligeante, en particulier d'une certaine participation aux dérives nazies du XX^e siècle. L'introduction d'une nouvelle temporalité « fabuleuse » ou légendaire, dans la mesure où elle semble confondre passé, présent et avenir, n'est alors pas forcément conçue *d'abord* selon un vœu handkéen de célébrer le présent même; pour une part de la critique germanophone, il s'agit peut-être avant tout de suggérer un refuge dans le hors-temps.

Un autre exemple de l'attention qu'a portée la critique québécoise à la rencontre proposée par Handke avec le monde immédiatement donné se trouve dans un ouvrage récent signé Étienne Beaulieu¹⁵. Notons que Jean-François Bourgeault et ce dernier sont deux des cofondateurs des *Cahiers littéraires Contre-jour*; les deux ont également étudié au Département de langue et littérature françaises de McGill, Beaulieu y ayant même soutenu une thèse sous la direction d'Yvon Rivard en 2003, intitulée « La fatigue romanesque de Joseph Joubert¹⁶ ». Or, dans son plus récent essai, Beaulieu revient à ses premières amours et consacre un chapitre à la question de la fatigue telle qu'elle est donnée à lire dans les œuvres de Peter Handke et de Virginia Woolf. Bien entendu, l'essayiste aborde l'œuvre de Handke à partir du fameux *Essai sur la fatigue*, mais il évoque également d'autres titres tels que *Mon année dans la Baie de Personne* et l'une de ses séquences bien connue, portant sur la cueillette de champignons :

Pour l'homme fatigué, la vision de l'ensemble du réel est le contraire d'une révélation. Le regard qu'il porte sur les confins du lointain le ramène, comme en un jeu de bascule, vers le concret immédiat, et il ne comprend, ne peut comprendre l'un que par l'autre. La révélation se réduit pour lui à la nullité de toute révélation. Son regard ne traverse pas le réel, mais le longe, ou pour mieux dire : se promène sur le monde, perçoit la forme du monde dans son prosaïsme le plus simple. Sa

¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵ Étienne Beaulieu, *L'âme littéraire*, *op. cit.*

¹⁶ *Id.*, « La fatigue romanesque de Joseph Joubert », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, Faculté des arts, Département de langue et littérature françaises, 2003, 364 p.

promenade se détourne de la rareté, de la dimension extraordinaire de la rareté, et s'efforce de suivre ce que lui dicte la résistance ordinaire du réel. Elle ressemble à cette quête paradoxale du cueilleur de champignons de Handke, qui au départ cherche des champignons rares, puis ensuite des champignons communs, et finalement ne cherche plus de champignons du tout et se laisse aller au rythme de la promenade, qui n'est ni celui de la marche, ni celui de la danse, qui contourne ce qui pourrait le faire dévier de ses propres déviations, des détours qui se défilent d'eux-mêmes¹⁷.

On sait que l'*Essai sur la fatigue* a été publié après certains romans de Handke qui comportaient les expériences épiphaniques les plus poignantes; le projet d'une quête de la durée a bel et bien connu certains déplacements, au fil des ans. Or, j'ai proposé dans le troisième chapitre des aperçus sur la notion de « fatigue », en montrant que cette dernière peut également être pensée dans le prolongement des concepts de l'épiphanie et de la durée; mes analyses n'ont pas associé à la fatigue l'absence ou la dévaluation de toute révélation. C'est qu'il existe une forme de révélation qui peut aller de pair avec un regard sur l'univers envisagé « dans son prosaïsme le plus simple », qui ne soit pas forcément *violente*. Les usages de la « fatigue » handkéenne dans *Le siècle de Jeanne* vont dans un autre sens que la lecture de Beaulieu, Rivard s'intéressant à un versant quelque peu différent du concept, se révélant avant tout attiré par l'entente entre les êtres, voire l'empathie nouvelle favorisées par l'expérience de la fatigue.

Dans son texte déjà évoqué, paru dans le numéro d'octobre-novembre 1989 de la revue *Nuit blanche* et portant sur l'œuvre de Peter Handke, François Dumont revient sur certaines idées présentées dans le dossier de *Liberté* consacré à l'auteur germanophone et paru seulement quelques mois auparavant. Surtout, Dumont aborde un grand nombre d'œuvres de Handke, proposant un regard global sur l'œuvre en dépit de la brièveté de l'article qu'il signe. Ainsi écrit-il :

Cette attention aux détails, à ce que les choses sans importance signifient, caractérise l'écriture de Handke. L'écrivain prend le parti de traiter de façon égale les événements dits « importants » et ce qui semble à première vue sans intérêt. Dans *L'heure de la sensation vraie*, par exemple, la séparation du couple est considérée avec le même égard qu'une promenade dans Paris. Dans *Le Chinois de la douleur [Der Chinese des Schmerzes]*, le meurtre a la même importance qu'une partie de cartes. C'est sans doute cette curieuse façon de reconsidérer la hiérarchie des événements qui explique le sentiment d'étrangeté que procure la lecture des œuvres de Peter Handke. C'est peut-être aussi ce qui explique que, souvent, si on aime Handke, c'est pour des raisons personnelles (cela est très sensible dans certains des articles du numéro de *Liberté* consacré à Handke); comme si ce désordre particulier, qui est rarement rendu ailleurs, correspondait mieux à l'expérience privée que l'ordre habituel du non-sens¹⁸.

¹⁷ *Id.*, « Peter Handke, Virginia Woolf. Une fatigue de recommencement du monde », dans *L'âme littéraire*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁸ François Dumont, *loc. cit.*, p. 38.

On retrouve là des points de vue développés chez les autres critiques québécois, notamment au sujet de l'intérêt pour les détails chez Handke¹⁹; la suggestion d'une interprétation d'abord « personnelle » ou « privée » des textes de Handke se voit formulée ici de manière cependant plus explicite qu'ailleurs, bien que certains comme André Major soient sensibles à une « inactualité » de l'écriture de Handke²⁰.

¹⁹ La contribution de Jean-François Chassay figurant dans le dossier de *Liberté* associe également – et aussitôt – l'œuvre de Handke à une « quête du réel ». Jean-François Chassay, « Le regard ralenti », *Liberté* (Handke), *op. cit.*, p. 29. Chassay s'intéresse longuement au journal *Le poids du monde*; ainsi mentionne-t-il, d'abord à propos du projet handkéen dans son ensemble puis en évoquant spécifiquement ce journal : « Le réel ne manque pas d'ambiguïté cependant dans cette œuvre, puisqu'il s'exerce – ou semble s'exercer à tout le moins – dans le détail, hors de l'Histoire, dans ce qui, en apparence, propose peu d'intérêt. Mais refuser l'Histoire, refuser *la vérité*, c'est aussi refuser de balayer ce qui est caché. Être attentif aux indices infinitésimaux de la vie moderne, *l'exacerber*, c'est rendre compte de tout ce qui fait *Le Poids du monde*, pour reprendre le titre du journal tenu par Handke entre novembre 1975 et mars 1977. Ce qui ne veut pas dire évacuer l'Histoire, mais simplement ne pas être dupe. » *Ibid.*, p. 29-30.

²⁰ André Major écrit, dans *L'esprit vagabond* : « Je m'étais d'ailleurs promis d'ignorer tout ce qui, de près ou de loin, relevait de l'actualité politique – parti pris parfois difficile à maintenir, je le constate une fois de plus. Et pourtant, quand je lis les carnets de Gracq, de Handke ou de Perros, c'est leur inactualité qui me libère, comme si le simple fait de pénétrer dans un domaine fermé à l'agitation du monde me revivifiait. » André Major, *L'esprit vagabond*, *op. cit.*, p. 157.

BIBLIOGRAPHIE

A) Textes principaux

1) Œuvres du corpus principal :

DE BELLEFEUILLE, Normand. « La maladie des dénombrements », dans *Ce que disait Alice : nouvelles*, Québec, L'Instant même, 1989, p. 11-13.

_____. « Joies et variations de Thomas Bernhard I, II, III, IV, V », dans *Mon visage. Chroniques de l'effroi II*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011, p. 42-51.

DAVIAU, Diane-Monique. « Tout est doux », dans *Dernier accrochage*, Montréal, XYZ Éditeur, 1990, p. 53-59.

DESAUTELS, Denise. *Leçons de Venise. Autour de trois sculptures de Michel Goulet*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990.

_____. *Le saut de l'ange, autour de quelques objets de Martha Townsend*, Montréal, Éditions du Noroît, 1992.

_____. *Ce désir toujours : un abécédaire*, Montréal, Leméac, 2005.

_____. *L'œil au ralenti*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007.

FILION, Nicole. « Sans commentaire », dans *Histoires à jeter après usage : nouvelles*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2002, p. 177-181.

_____. *Noces villageoises*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2002.

MAVRIKAKIS, Catherine. *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Éditions Héliotrope, 2009 [2000].

_____. *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002.

RACINE, Rober. *Le mal de Vienne*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Fictions », 1992.

RIVARD, Yvon. *Le milieu du jour*, Montréal, Boréal, 1995.

_____. *Le siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal, 2005.

2) Autres textes, œuvres et productions considérés (Bernhard et Handke au Québec) :

BEAULIEU, Étienne. *L'âme littéraire*, Montréal, Éditions Nota bene, 2014.

DE BELLEFEUILLE, Normand. « La prose de Thomas Bernhard : la débâcle, est-ce poétique?; Récits (1971-1982) de Thomas Bernhard », *Spirale*, n°224 (janvier-février 2009), p. 24-25.

_____. *Un poker à Lascaux*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2010.

BIRON, Michel. « La tyrannie du silence », *Liberté*, vol. L, n°4 (novembre 2008), p. 52-57.

BOURGEAULT, Jean-François. « L'épopée faite de haïkus », *Cahiers littéraires Contre-jour*, n°1 (printemps 2003), p. 69-86.

CASTELLANOS MOYA, Horacio. *Le dégoût : Thomas Bernhard à San Salvador*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Montréal, Les éditions Les Allusifs, 2003 [1997].

CHARRON, Marc. *Peter Handke. La sensation de savoir quelque chose*, Candiac, Les Éditions Balzac, coll. « Littératures à l'essai », 1992.

CHASSAY, Jean-François. *Obsèques*, Montréal, Leméac, 1991.

_____. « La science à l'essai », *Études littéraires*, vol. XXXVII, n°1 (automne 2005), p. 105-117.

DESAUTELS, Denise. *L'écran*, précédé de *Aires du temps*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1983.

_____. *La répétition*, Montréal, Éditions de la NBJ [La nouvelle barre du jour], 1986.

_____. « Roman (à propos de la question) », *ETC*, n°7 (printemps 1989), p. 34-35.

DROLET, Patrick. *J'ai eu peur d'un quartier autrefois : roman*, Montréal, Hurtubise, 2009.

DUMONT, François. « Peter Handke. Contre la banalité, l'attention », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n°37 (octobre-novembre 1989), p. 36-38.

GAUDET, Gérald. *Le lendemain du monde*, Trois-Rivières, Estuaire, 1990.

HAGE, Rawi. *Carnival*, Toronto, House of Anansi Press Inc., 2012.

HAMEL, Yan. « Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture chez Albert Cohen, Annie Ernaux, Peter Handke et Roger Peyrefitte », *Dalhousie French Studies*, vol. LIII (hiver 2000), p. 93-119.

Dossier « Peter HANDKE », *Liberté*, vol. XXXI, n°1 (février 1989), p. 5-111.

HAREL, Simon. « Bernhard l'ermite », dans *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, sous la direction de Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier, Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 191-205.

_____. « Espaces de perdition », dans *Architecture, littérature et espaces*, sous la direction de Pierre Hyppolite, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2006, p. 125-149.

_____. « Répercussions violentes : échos de l'œuvre de Thomas Bernhard », *Protée*, vol. XXXV, n°1 (printemps 2007), p. 12-27.

_____. « Fatalité de la parole : invective et irritation dans l'œuvre de Thomas Bernhard », *Études littéraires*, vol. XXXIX, n°2 (hiver 2008), p. 59-82.

HÉBERT, François. « Sortie à Choquetteville », *Liberté*, vol. XXXI, n°2 (avril 1989), p. 82-91.

ISSENHUTH, Jean-Pierre. *Le cinquième monde : carnet*, Montréal, Fides, 2009.

_____. *Chemins de sable : carnet 2007-2009*, Montréal, Fides, 2010.

JACOB, Suzanne. *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008.

LAMONTAGNE, Marie-Andrée. « Qui a peur des classiques? », *Spirale*, n°192 (septembre-octobre 2003), p. 12-13.

LÉPINE, Stéphane. « La saison théâtrale 1988-1989 : portrait de groupe avec inquiétudes », *Liberté*, vol. XXXI, n° 5 (octobre 1989), p. 101-109.

LESSARD, Patrice. *Nina*, Montréal, HélioTropé, 2012.

LÉVESQUE, Robert, avec la collaboration de Stéphane Lépine. *La liberté de blâmer. Carnets et dialogues sur le théâtre*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1997.

_____. *Un siècle en pièces. Carnets*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2000.

_____. *L'allié de personne. Portraits, lectures, apartés*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2003.

MAILHOT, François. « Thomas Bernhard (1931-1989) », *Liberté*, vol. XXXII, n°3 (juin 1990), p. 4-12.

MAJOR, André. *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman, Carnets 1975-1992*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2012 [2001].

_____. *L'esprit vagabond. Carnets*, Montréal, Boréal, 2007.

_____. *Prendre le large. Carnets 1995-2000*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2012.

MAVRIKAKIS, Catherine. *L'éternité en accéléré. E-carnet*, Montréal, HélioTropé, coll. série « K », 2010.

NADEAU, Carole et Louis HUDON. *Les chiens*, spectacle multidisciplinaire présenté par la compagnie théâtrale Le Pont Bridge à l'espace Hors-Bord (3655, boulevard Saint-Laurent à Montréal), août 2002, texte/canevas du spectacle : propriété privée de la compagnie Le Pont Bridge.

NEPVEU, Pierre. « L'ère de la sensation vraie », dans *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 181-195.

_____. « La loi des formes », dans *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 171-177.

PAQUETTE, Marie-Louise. « "L'événement Handke" », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. VIX, n°31 (1984), p. 138-139.

Paysages littéraires, émission radiophonique réalisée et animée par Stéphane Lépine, diffusée le 5 octobre 1997, Société Radio-Canada, n° 1258998 du Centre d'archives Gaston Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca>.

_____, émission radiophonique réalisée et animée par Stéphane Lépine, diffusée le 12 octobre 1997, Société Radio-Canada, n° 1259235 du Centre d'archives Gaston Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca>.

La répétition, texte poétique radiophonique réalisé par Michel COROD (un collage d'extraits d'œuvres de Bernhard, de Handke et du texte *La répétition* de Denise Desautels), automne 1993, Radio suisse romande, [enregistrement privé de Denise Desautels].

RICHARD, Robert. « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin », *Liberté*, vol. XLIX, n°4 (novembre 2007), p. 68-84.

RIVARD, Yvon. *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, 1993.

_____. *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006.

_____. « Présence de l'auteur Peter Handke aux funérailles de Milosevic – Avec Handke », *Le Devoir*, 5 juin 2006, p. a7.

_____. *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010.

_____. *Aimer, enseigner*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012.

_____ et Sarah ROCHEVILLE (dir.). *Figures de compassion*, Ottawa, Leméac, 2014.

_____. *Exercices d'amitié*, Ottawa, Leméac Éditeur, 2015.

ROBIN, Régine. « Vous! Vous êtes quoi au juste? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Études françaises*, vol. XXXVII, n°3 (2001), p. 111-125.

ROY, Alain. « Thomas Bernhard au Québec », *L'inconvénient*, n°50 (automne 2012), p. 59-68.

SAINT-MARTIN, Lori et Christl VERDUYN. « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », *Voix et Images*, vol. XXI, n°2 (hiver 1996), p. 224-233.

VACHER, Laurent-Michel. *Dialogues en ruine*, Montréal, Liber, 1996.

_____. *La passion du réel : la philosophie devant les sciences*, Montréal, Liber, coll. « Petite collection », 2006 [1998].

_____. *Une triste histoire et autres petits écrits politiques*, Montréal, Liber, 2001.

VAÏS, Michel. « "Outrage au public" », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. VIII, n°4 (1983), p. 135-137.

_____. « Former des metteurs en scène : pourquoi? comment? Les Entrées libres de *Jeu* », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. XXX, n°116 (2005), p. 73-88.

WARREN, Louise. *Apparitions. Inventaire de l'atelier*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2012.

3) Œuvres du corpus secondaire :

BERNHARD, Thomas. *La plâtrière*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1974 [1970].

_____. *Corrections*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1978 [1975].

_____. *L'origine. Simple indication* [1981 [1975]]; *La cave. Un retrait* [1982[1976]]; *Le souffle. Une décision; Le froid. Une mise en quarantaine; Un enfant* [1984[1982]], préface de Bernard Lortholary, traduits de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Biblos », 1990.

_____. *Le neveu de Wittgenstein. Une amitié*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1982].

_____. *Le naufragé*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1983].

_____. *Des arbres à abattre. Une irritation*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1984].

_____. *Maîtres anciens. Comédie*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1985].

_____. *Extinction. Un effondrement*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990 [1986].

- _____. *Sur les traces de la vérité. Discours, lettres, entretiens, articles*, traduit de l'allemand par Daniel Mirsky, édition préparée par Wolfram Bayer, Raimund Fellingner et Martin Huber, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2013 [2010].
- HANDKE, Peter. *La chevauchée sur le lac de Constance*, traduit de l'allemand par Marie-Louise Audiberti, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1974 [1971].
- _____. *La courte lettre pour un long adieu*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976 [1972].
- _____. *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1978 [1973].
- _____. *L'heure de la sensation vraie*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1977 [1975].
- _____. *La femme gauchère*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1976].
- _____. *Le poids du monde. Un journal (Novembre 1975-Mars 1977)*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 2002 [1980[1977]].
- _____. *Lent retour*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1982 [1979].
- _____. *La leçon de la Sainte-Victoire*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1985 [1980].
- _____. *Histoire d'enfant*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983 [1981].
- _____. *Par les villages : poème dramatique*, Paris, Gallimard, 1983 [1981].
- _____. *L'histoire du crayon*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1987 [1982].
- _____. *Images du recommencement*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987 [1983].

_____. *Poème à la durée*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1987 [1986].

_____. *Le recommencement*, traduit de l'allemand par Claude Porcell, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1989 [1986].

_____, Anatole DAUMAN (producteur) et Wim WENDERS (co-scénariste). *Wings of Desire (Der Himmel über Berlin)*, [Film cinématographique], Berlin et Neuilly-sur-Seine, Argos Films et Road Movies Filmproduktion, 1987.

_____. *Après-midi d'un écrivain*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1988 [1987].

_____. *Essai sur la fatigue* [1991[1989]], dans *Essai sur la fatigue; Essai sur le juke-box; Essai sur la journée réussie. Un songe de jour d'hiver*, traduits de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 9-62.

_____. *Mon année dans la baie de Personne. Un conte des temps nouveaux*, traduit de l'allemand par Claude-Eusèbe Porcell, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1994].

_____. *La perte de l'image ou par la Sierra de Gredos*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2004 [2002].

4) Éditions allemandes utilisées :

BERNHARD, Thomas. *Korrektur*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1975.

_____. *Der Keller. Eine Entziehung*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990 [1976].

_____. *Der Stimmenimitator*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1987 [1978].

_____. *Ein Kind*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988 [1982].

_____. *Der Untergeher*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1988 [1983].

- _____. *Holzfällen. Eine Erregung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1986 [1984].
- _____. *Alte Meister. Komödie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1985.
- _____. *Auslöschung. Ein Zerfall*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1986.
- _____. *Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*, édition préparée par Wolfram Bayer, Raimund Fellingner et Martin Huber, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2011.
- HANDKE, Peter. *Der Ritt über den Bodensee*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1971.
- _____. *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974 [1972].
- _____. *Die Unvernünftigen sterben aus*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1973.
- _____. *Die Stunde der wahren Empfindung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1979 [1975].
- _____. *Die linkshändige Frau. Erzählung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1976.
- _____. *Langsame Heimkehr. Erzählung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979.
- _____. *Die Geschichte des Bleistifts*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1985 [1982].
- _____. *Gedicht an die Dauer*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, coll. « Bibliothek Suhrkamp », 1987 [1986].
- _____. *Nachmittag eines Schriftstellers. Erzählung*, Salzburg et Vienne, Residenz Verlag, 1987.
- _____. *Versuch über die Müdigkeit*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1992 [1989].

_____. *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1994.

_____. *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2002.

B) Ouvrages et articles de théorie et de méthode

1) Littérature comparée :

BRUNEL, Pierre et Yves CHEVREL (dir.). *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CHEVREL, Yves. « La réception des littératures étrangères », *Thélème : Revista complutense de Estudios Franceses*, n°7 (1995), p. 83-100, en ligne : <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL9595230083A/34125> (page consultée le 2 octobre 2011).

FOKKEMA, Douwe. « The Rise of Cross-Cultural Intertextuality », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XXXI, n°1 (mars 2004), p. 5-10.

GUILLÉN, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*, traduit de l'espagnol par Cola Franzen, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, coll. « Harvard studies in Comparative Literature », 1993 [1985].

HAQUETTE, Jean-Louis. *Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, coll. « Littérature & Co », 2005.

HEIDMANN, Ute. « Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode », dans *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, sous la direction d'Ute Heidmann, Genève, Slatkine, 2005, p. 99-119.

_____. « Enjeux d'une comparaison différentielle et discursive. L'exemple de l'analyse des contes », dans *Les nouvelles voies du comparatisme*,

sous la direction d'Hubert Roland et de Stéphanie Vanasten, Gand, Academia Press, 2010, p. 27-40.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Le séminaire de 'Ain Chams. Une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2008.

ROSSI, Riikka. « Influences, Intertextualities, Genres : History of Naturalism and Concepts of Comparative Literature », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XXXVII, n°4 (décembre 2010), p. 370-381.

2) Théories de l'intertextualité et de l'hypertextualité :

ARON, Paul. *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008.

BOUILLAGUET, Annick. *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Éditions Nathan, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine et Floriane PLACE-VERGHNES (dir.). *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2006.

GAUVIN, Lise, Cécile VAN DEN AVENNE, Véronique CORINUS et Ching SELAO (dir.). *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.

_____. « Les épigraphes », dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987], p. 147-163.

HANNOOSH, Michele. *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.

- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2000 [1985].
- HUTCHEON, Linda, avec Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation*, Abingdon, Routledge, 2^e édition, 2013 [2006].
- IMBERT, Patrick. « Pastiche, lecture, idéologie », dans *Lectures et lecteurs de l'écrit moderne*, sous la direction de Stéphane Sarkany, Ottawa, Groupe de recherches international « 1900 », coll. « Travaux du Groupe de recherches international 1900 », 1983, p. 132-149.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LAURENT, Jacques. *Dix perles de culture; pastiches de Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Audiberti, Henry de Montherlant, Paul Claudel, Jean Cocteau, Albert Camus, François Mauriac, Jean Anouilh, Ionesco*, Paris, Table ronde, 1972.
- MUKHERJEE, Ankhi. *What Is a Classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2014.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- RABAU, Sophie. *L'intertextualité. Introduction, choix de textes, commentaires, vademecum et bibliographie*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- ROSE, Margaret A., *Parody//Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm Ltd, 1979.
- _____. *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Literature, Culture, Theory », 1993.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2008 [2001].
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*, Abingdon, Routledge, 2006.
- SANGSUE, Daniel. *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994.

_____. « La parodie, une notion protéiforme », dans *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, sous la direction de Paul Aron, Québec, Nota bene, 2004, p. 79-102.

THIEME, John. *Postcolonial Con-texts. Writing Back to the Canon*, Londres et New York, Continuum, 2001.

WAGNER, Frank. « Les hypertextes en questions : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n°1-2 (hiver 2002), p. 297-314.

3) Théories de la réception et des transferts culturels :

DE DARAN, Valérie. « *Traduit de l'allemand (Autriche)* ». *Étude d'un transfert littéraire*, Berne, Peter Lang, coll. « Travaux interdisciplinaires et plurilingues », 2010.

GIN, Pascal, Nicolas GOYER et Walter MOSER. *Transfert. Exploration d'un champ conceptuel*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Transferts culturels », 2014.

JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975].

_____. *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1988 [1977].

LINK, Hannelore. *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer GmbH, 2^e édition, 1980 [1976].

4) Sur les notions de « filiation » et d'héritage :

CAUMARTIN, Anne et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.). « Dossier. Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », *@analyses*, vol. II, n°3 (automne 2007), p. 1-148, en ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/180> (page consultée le 10 janvier 2016).

CELLARD, Karine et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.). *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2011.

CHELEBOURG, Christian, David MARTENS et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.). *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011.

CLICHE, Anne Éline (dir.). « Filiations », *Protée*, vol. XXXIII, n°3 (hiver 2005), p. 5-107.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Librairie José Corti, 2008.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Laurent DEMANZE (dir.). « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. XLV, n°3 (2009), p. 5-112.

LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne. *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2013.

MURA-BRUNEL, Aline (dir.). *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2008.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire. Tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.

PARENT Anne Martine et Karin SCHWERDTNER (dir.). « Lacunes et silences de la transmission : l'héritage à l'épreuve dans les écrits contemporains », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n°5 (2012), en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document850> (page consultée le 29 septembre 2015).

VIART, Dominique. « Filiations littéraires », dans *États du roman contemporain*, sous la direction de Jan Baetens et Dominique Viart, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, coll. « La Revue des lettres modernes/Écritures contemporaines », 1999, p. 115-139.

. « Récits de filiation » et « Fictions biographiques », dans *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, sous la direction de Dominique Viart et Bruno Vercier, avec la collaboration de Franck Evrard, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 79-101 et p. 102-128.

WAQUET, Françoise. *Les enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVII^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 2008.

5) Sur les postures, l'« auctorialité » et le biographique :

AMOSSY, Ruth. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, n°3 (2009), en ligne : <http://aad.revues.org/662> (page consultée le 29 août 2013).

DION, Robert et Frances FORTIER. *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.

LECLERC, Gérard. *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1998.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. « Stratégies d'intervention, identité sociale et présentation de soi d'un "défenseur de l'humanité" : la carrière de l'abbé Raynal (1713-1796) », *Bulletin du centre d'analyse du discours*, n°5 (1981), p. 28-64.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

_____. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990.

SUDAU, Ralf. *Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

6) Sur le spectre, la hantise :

ABRAHAM, Nicolas et Maria TÖROK. *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987 [1978].

CHAMAYOU, Anne et Nathalie SOLOMON (dir.). *Fantômes d'écrivains*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2011.

DEPIERRE, Marie-Ange. *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1993.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

FORTIN, Jutta et Jean-Bernard VRAY (dir.). *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine* (Actes du colloque organisé par le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, au Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 2008), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2012.

HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

RUFFEL, Lionel. « Le temps des spectres », dans *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 95-115.

7) Sur le roman et ses procédés :

AZÉRAD, Hugo. *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner. Le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Bern, Peter Lang, coll. « European Connections », 2002.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 [1975].

BOES, Tobias. « *A Portrait of the Artist as a Young Man and the "individuating rhythm" of modernity* », *ELH*, vol. LXXV, n°4 (hiver 2008), p. 267-285.

FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969 [1957].

GILLESPIE, Gerald. « Epiphany : Notes on the Applicability of a Modernist Term », dans *Sensus Communis. Contemporary Trends in Comparative Literature. Panorama de la situation actuelle en littérature comparée. Festschrift für*

Henry Remak, sous la direction de János Riesz, Peter Boerner et Bernhard Scholz, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986, p. 255-266.

_____. *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 2003, p. 50-67.

HÄGGLUND, Martin. *Dying for Time. Proust, Woolf, Nabokov*, Londres (Angleterre) et Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2012.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

_____. *Le rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005.

LUKÁCS, Georg. *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye et suivi de « Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács » par Lucien Goldmann, Paris, Denoël, 1968 [1920].

NICHOLS, Ashton. *The Poetics of Epiphany. 19th Century Origins of the Modern Movement*, Tuscaloosa et Londres, University of Alabama Press, 1987.

RABATÉ, Dominique (dir.). *L'instant romanesque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, cahiers « Modernités », 1998.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

TOTH, Naomi. « Disturbing Epiphany : Rereading Virginia Woolf's "Moments of Being" », *Études britanniques contemporaines*, n°46 (juin 2014), [s.p.], en ligne : <http://ebc.revues.org/1182> (page consultée le 7 mai 2015).

WOOLF, Virginia. *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1963.

8) Sur le récit :

FORTIER, Frances, Andrée MERCIER, Ginette JEAN, Marie-Claude PELLETIER et Maryse POIRIER. « Trois récits, un stylème : les contours d'un genre », dans *Nouvelles tendances en théorie des genres*, sous la direction de Richard Saint-Gelais, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1998, p. 227-267.

MERCIER, Andrée. « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et Images*, vol. XXIII, n°3 (printemps 1998), p. 461-480.

9) Sur la mémoire (inter)culturelle :

ASSMANN, Jan. *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, 2^e édition française, traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Flammarion, coll. « Collection historique », 2010 [1992].

EOYANG, Eugene (dir.). *Intercultural Explorations : Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association « Literature as Cultural Memory »*, Leyde, 1997, Amsterdam et New York, Rodopi, vol. VIII, coll « Textxet », 2005.

HALBWACHS, Maurice. *La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte : étude de mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941.

. *Les cadres sociaux de la mémoire*, préface de François Châtelet, Paris/La Haye, Mouton & Co., coll. « archontes », 1976.

KELLER, Thomas. « Mémoire exclusive, mémoire interculturelle, mémoire complète », *Revue des sciences sociales*, n°31 (2003), p. 74-89, en ligne : <http://www.revue-des-sciences-sociales.com/pdf/rss31-keller.pdf> (page consultée le 7 octobre 2015).

KNOWLES, Ric. « Performing Intercultural Memory in the Diasporic Present. The Case of Toronto », dans *Signatures of the Past. Cultural Memory in Contemporary Anglophone North American Drama*, sous la direction de Marc Maufort et Caroline De Wagter, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Dramaturgies », 2008, p. 49-71.

LACHMANN, Renate. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1990.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. « 'Métropoles-mémoire' : Literatur und Film als Medien historischer Spurensuche in Berlin und Montréal », dans *Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling*, sous la direction de Monika Schmitz-Emans, Claudia Schmitt et Christian Winterhalter, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2008, p. 305-314.

MORENCY, Jean, Hélène DESTREMPES, Denise MERKLE et Martin PÂQUET (dir.). *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Éditions Nota bene, 2005.

MOSER, Walter. « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique », dans *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal et Paris, XYZ éditeur et Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 433-445.

NIC CRAITH, Máiréad. *Narratives of Place, Belonging and Language. An Intercultural Perspective*, Houndmills, Palgrave Macmillan, coll. « Language and Globalization », 2012.

ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, 1989.

_____. *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003.

SCHMELING, Manfred. « La notion de l'influence et la mémoire (inter)culturelle », *Diacrítica*, vol. XXIV, n°3 (2010), p. 15-30, en ligne : http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_24-3.pdf (page consultée le 6 octobre 2015).

TABAH, Mireille, Sylvia WEILER et Christian POETINI (dir.). *Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard*, Tübingen, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr, 2009.

WÖGERBAUER, Christine. « An der Peripherie von Kultur und Geist. Das postmoderne kulturelle Gedächtnis bei Jorge Luis Borges », dans *PostModerne De/Konstruktionen. Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche*, sous la direction de Susanne Kollmann et Kathrin Schödel, Münster, LIT Verlag, coll. « Diskursive Produktionen. Text, Kultur, Gesellschaft », 2004, p. 201-213.

10) Institution(s) et littérature :

BARON, Christine (dir.). *Transgression, littérature et droit*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2013.

BELLEAU, André. « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, p. 167-174.

DEMERS, Jeanne et Line MC MURRAY. « Le manifeste, pouls de l'institution littéraire », dans *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, sous la direction de Lise Gauvin et Jean-Marie

- Klinkenberg, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Dossiers média », 1985, p. 45-53.
- DICKIE, George. *Esthétique et Poétiques*, textes réunis par Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Points-essais », 1992 [1973].
- GARAPON, Antoine et Denis SALAS (dir.). *Imaginer la loi. Le droit dans la littérature*, Paris, Éditions Michalon, coll. « Le bien commun », 2008.
- LAFRANCE, Hélène. « Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise », Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Prix Edmond-de-Nevers », 1984.
- LEMIRE, Maurice (dir.), avec l'assistance de Michel LORD. *L'institution littéraire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture et Centre de recherche en littérature québécoise, 1986.
- MARCOTTE, Gilles. « Institution et courants d'air », *Liberté*, vol. XXIII, n°2 (mars-avril 1981), p. 5-14.
- ROBERT, Lucie. « Conditions d'émergence et d'institution d'une littérature », dans *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal et Saint-Denis, XYZ Éditeur, Presses Universitaires de Vincennes et les auteurs, coll. « Documents », 1998 [1993], p. 76-87.

11) Articles et ouvrages portant sur le contemporain :

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2008 [2008].
- AUDET, René (dir.). *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009.
- DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.). *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2001.
- GAUCHET, Marcel. *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002.

- GEFEN, Alexandre. « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n°6 (mai 2009), [s.p.], en ligne : <http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html> (page consultée le 24 octobre 2013).
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Unsere breite Gegenwart*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2010.
- JERNIGAN, Daniel, Neil MURPHY, Brendan QUIGLEY et Tamara S. WAGNER (dir.). *Literature and Ethics. Questions of Responsibility in Literary Studies*, Amherst (N.Y.), Cambria Press, 2009.
- JEUDY Henri Pierre (dir.). *Patrimoines en folie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth. « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture? », *Études littéraires*, vol. XXXI, n°3 (été 1999), p. 39-56.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Éditions Belin, 2006.
- MEUNIER, E.-Martin et Joseph Yvon THÉRIAULT (dir.). *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007.
- MILLET, Richard. *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007.
- RUFFEL, Lionel. *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.
- VIART, Dominique. « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans *Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, sous la direction d'Adelaide Russo et de Simon Harel, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « InterCultures », 2005, p. 209-224.

C) Littérature québécoise

1) Sur le corpus principal :

CHASSAY, Jean-François. « Les technologies de la voix : espace culturel et hybridation dans *Le mal de Vienne* de Rober Racine », *Voix et Images*, vol. XXII, n°3 (printemps 1997), p. 548-556.

DION, Robert. « Un récit en "panne d'adhérence" : *Le mal de Vienne* », dans *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Montréal, Nota bene, 2009 [1997], p. 195-227.

HAVERCROFT, Barbara. « Les traces vivantes de la perte. La poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler », *Voix et Images*, vol. XXXVI, n°1 (automne 2010), p. 79-95.

LAFOREST, Daniel. « Le Lascaux Mont-Royal de Normand de Bellefeuille et la honte du passé québécois », *Voix et Images*, vol. XXXVIII, n°2 (hiver 2013), p. 111-121.

LECLERC, Rachel. « Poésie. Hélène Dorion, Normand de Bellefeuille, Jean-Pierre Guay », *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, n°148 (hiver 2012), p. 42-43.

MALENFANT, Paul Chanel. « Écrire comme mourir. Tombeau des mots », *Voix et Images*, vol. XXVI, n°2 (hiver 2001), p. 247-263.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « Le personnage Réjean-Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 2 (hiver 2005), p. 51-66.

RIOUX, Hélène. « Petites et grandes misères », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n°109 (printemps 2003), p. 27-28.

2) Ouvrages et articles sur le contexte culturel, littéraire, etc. :

ALLARD, Jacques. *Le roman mauve. Microlectures de la fiction récente au Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1997.

BELLEAU, André. « La dimension carnavalesque du roman québécois », *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, 1990, p. 141-156.

BIRON, Michel. *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000.

_____, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle LAPOINTE. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

_____. « Il est permis de rire. Note sur le roman québécois des années 1960 », *Études françaises*, vol. XLVII, n°2 (printemps-été 2011), p. 109-120.

_____. *Le roman québécois*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal express », 2012.

BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000.

BROSSARD, Nicole et Lisette GIROUARD. *Anthologie de la poésie des femmes au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2003 [1991].

CHASSAY, Jean-François. *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995.

DROUIN, Jennifer. *Shakespeare in Québec. Nation, Gender, and Adaptation*, Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press, 2014.

DUPUIS, Gilles et Dominique GARAND (dir.). *Italie-Québec, croisements et coïncidences littéraires*, Québec, Éditions Nota bene, 2009.

FRATTA, Carla et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.). *Italies imaginaires du Québec*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2003.

GARAND, Dominique, avec la participation de Philippe ARCHAMBAULT et Laurence DAIGNEAULT-DESROSIERS. *Un Québec polémique : éthique de la discussion dans les débats publics*, Montréal, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec », 2014.

HAMEL, Réginald. *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997.

- JACOB, Suzanne. *La bulle d'encre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997.
- LAHAIE, Christine. « Le paysage dans la nouvelle québécoise », *Québec français*, n°169 (printemps 2013), p. 40-43.
- LAMONDE, Yvan, Marie-Andrée BERGERON, Michel LACROIX et Jonathan LIVERNOIS (dir.). *Les intellectuel.les au Québec. Une brève histoire*, Montréal, Del Busso Éditeur, 2015.
- LAMONTAGNE, André. *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Saint-Laurent, Fides, 2004.
- LARUE, Monique. *De fil en aiguille – essais*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2007.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn. *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire et identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000.
- LIEBLEIN, Leanore. « Le "Re-making" of le Grand Will : Shakespeare in Francophone Quebec », dans *Shakespeare in Canada : « A World Elsewhere? »*, sous la direction de Diana Brydon et Irena R. Makaryk, Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press, 2002, p. 174-191.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. « La gloire de Cassiodore de Monique LaRue », dans *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, sous la direction de Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2007, p. 243-260.
- MARCOTTE, Gilles. *La littérature est inutile. Exercices de lecture*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2009.
- MATA BARREIRO, Carmen (dir.). *Espagnes imaginaires du Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012.
- MELANÇON, Robert. *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Montréal, Éditions Fides et Les Presses de L'Université de Montréal, coll. « Les grandes conférences », 2004.
- MORENCY, Jean. « Américanité et anthropophagie littéraire dans Monsieur Melville », *Tangence*, n°1 (octobre 1993), p. 54-68.

- _____. « L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. VII, n°2 (2004), p. 31-58.
- _____. « Le golem de la biographie. Écriture biographique et écriture de fiction chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images*, vol. XXX, n°2 (hiver 2005), p. 21-33.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (dir.). « Bibliothèques imaginaires du roman québécois », *Études françaises*, vol. XXIX, n°1 (printemps 1993), p. 2-212.
- NEPVEU, Pierre. « Figures du paysage dans la poésie québécoise actuelle », dans *Contemporary French Poetics*, sous la direction de Michael Bishop et Christopher Elson, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002, p. 19-29.
- POPOVIC, Pierre. « Le festivaesque (La ville dans le roman de Réjean Ducharme) », *Tangence*, n°48 (octobre 1995), p. 116-127.
- RIVARD, Yvon. « Une idée simple », *Les écrits*, n°116 (avril 2006), p. 117-143.
- ROBERT, Lucie. « L'inscription d'un héritage littéraire québécois dans le roman des années quatre-vingt », dans *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, sous la direction de Louise Milot et Jaap Lintvelt, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 229-247.
- RONDEAU, Frédéric. « Figures de l'écrivain à *Liberté* (1959-1980) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 2004, 124 p.
- TREMBLAY, Roseline. *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH ltée, coll. « Cahiers du Québec. Littérature », 2004.
- VACHON, Georges-André. *Une tradition à inventer*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1997 [1967-1968].

3) Sur le contexte québécois dans ses rapports particuliers avec les littératures de langue allemande ou l'Allemagne (y compris les fictions) :

[s.a.]. « Allemagnes », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. XII, n°43 (1987), p. 5-181.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *666, Friedrich Nietzsche : dithyrambe beublique*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2015.

BELLEAU, André. « L'Allemagne comme lointain et comme profondeur », *Liberté*, vol. XXIV, n°5 (octobre 1982), p. 30-39.

BORELLO, Christine. « Un réservoir d'altérité. Le répertoire allemand dans le théâtre québécois », *Théâtre/Public*, n°117 (mai-juin 1994), p. 55-63.

DION, Robert. *L'Allemagne de Liberté : sur la germanophilie des intellectuels québécois*, Ottawa et Würzburg, Les Presses de l'Université d'Ottawa et Verlag Königshausen & Neumann, coll. « Transferts culturels », 2007.

DUPONT, Éric. *Voleurs de sucre*, Montréal, Marchand de feuilles, 2004.

_____. *La logeuse. Roman tragique*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006.

_____. *Bestiaire*, Montréal, Marchand de feuilles, 2008.

_____. *La fiancée américaine*, Montréal, Marchand de feuilles, 2012.

FILION, Louise-Hélène. « "L'Allemagne que j'abhorre. L'Allemagne que j'adore." La perception polémique de l'Autre dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis », *Voix et Images*, vol. XLI, n°1 (automne 2015), p. 123-142.

GOSSELIN, Yves. *Brescia : miracle de la justice amère*, Montréal, Triptyque, 1987.

_____. *Le jardin du commandant*, Montréal, 42° parallèle, 2003.

GREIF, Hans-Jürgen et Paul WARREN (dir.). « Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne », *Études littéraires*, vol. XVIII, n° 1 (printemps-été 1985), p. 9-218.

GREIF, Hans-Jürgen (dir.). « Allemagne : les trajets culturels », *Nuit blanche*, n°21 (décembre 1985-janvier 1986), p. 2-104.

KROETZ, Franz Xaver. *Monsieur chose : portrait de la vie quotidienne*, traduit de l'allemand par Marie-Élisabeth Morf et Alain Fournier, Montréal, VLB, 1991.

LEFEBVRE, Paul. « Treize tableaux », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°35 (printemps 2004), p. 73-94.

LÉPINE, Stéphane. « Le vert paradis des amours enfantines », *Liberté*, vol. XLVIII, n°4 (novembre 2006), p. 48-52.

MATHIS-MOSER, Ursula (dir.). *Österreich-Kanada. Beiträge zum Kultur- und Wissenstransfer 1990-2000/ Austria-Canada. Contributions to Culture and Knowledge Transfer 1990-2000/Autriche-Canada. Contributions au transfert culturel et scientifique 1990-2000*, Innsbruck, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, coll. « Veröffentlichungen der Universität Innsbruck », 2003.

DE NEVERS, Edmond. *Lettres de Berlin et d'autres villes d'Europe*, texte établi, présenté et annoté par Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Éditions Nota bene, coll. « NB poche », 2002 [1888-1891].

PASCAL, Gabrielle. « L'idéalisme d'Yvon Rivard », *Voix et Images*, vol. VI, n°3 (printemps 1981), p. 473-480.

USMIANI, Renate. *The Theatre of Frustration. Super Realism in the Dramatic Work of F. X. Kroetz and Michel Tremblay*, New York et Londres, Garland, 1990.

D) Littérature autrichienne

1) Ouvrages et articles généraux sur Thomas Bernhard (hors-Québec) :

COTTOM, Daniel. « To Love to Hate », *Representations*, vol. LXXX, n°1 (automne 2002), p. 119-138.

_____. « Futurism, Nietzsche, and the Misanthropy of Art », *Common Knowledge*, vol. XIII, n°1 (hiver 2007), p. 87-97.

HONEGGER, Gitta. *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*, New Haven et London, Yale University Press, 2001.

HUSTON, Nancy. *Professeurs de désespoir*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004.

LONG, Jonathan James. *The Novels of Thomas Bernhard. Form and Its Function*, Rochester, Camden House, coll. « Studies in German Literature, Linguistics and Culture », 2001.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. « Thomas Bernhard, la répétition im-pertinente ou le refus de reformulation. L'exemple du récit autobiographique *La cave. Un retrait* », dans *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, sous la direction de Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Élisabeth Richard, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, coll. « Rivages linguistiques », 2008, p. 251-264, [Document électronique], récupéré de *Archive ouverte en sciences de l'homme et de la société*, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00356010>>.

SALEM, Gemma. *Thomas Bernhard et les siens*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1993.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. « Thomas Bernhard's Poetics of Comedy », dans *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, sous la direction de Matthias Konzett, Rochester (NY), Camden House, 2002, p. 105-115.

THOMAS, Chantal. *Thomas Bernhard. Le briseur de silence*, Paris, Éditions du Seuil, 2006 [1990].

WEINMANN, Ute. *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France : histoire d'une réception littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Philosophie en commun », 2000.

2) Ouvrages et articles généraux sur Peter Handke (hors-Québec) :

BROWN, Russell E. « The Left-Handed Women of Peter Handke and Jimmy Reed », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. XXXVI, n°3 (automne 1990), p. 395-401.

CAMION, Arlette. *Image et écriture dans l'œuvre de Peter Handke : 1964-1983*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 1992.

COOK, Roger F. et Gerd GEMÜNDEN (dir.). *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Detroit, Wayne State University Press, coll. « Contemporary Film and Television Series », 1997.

DENIS, Sébastien. *Analyse d'une œuvre : Les ailes du désir. Wim Wenders, 1987*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2012.

DURZAK, Manfred. *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*, Stuttgart, Narziß auf Abwegen, 1982.

FRIETSCH, Wolfram. *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhanges*, Sinzheim, Pro Universitate Verlag, 1995.

GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. *Peter Handke*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1988.

LE RIDER, Jacques. « La cécité moderne et la reconquête postmoderne de la vision », dans *Partir – revenir... En route avec Peter Handke*, sous la direction de Laurent Cassagnau, Jacques Le Rider et Erika Tunner, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand d'Asnières (P.I.A.), 1992, p. 133-158.

SCHWAGERLE, Elisabeth. « Peter Handke et la France : réception et traduction », thèse de doctorat, Paris et Vienne, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III et Universität Wien, UFR d'allemand et Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft, 2006, 630 p.

TABAH, Mireille. « Structure et fonction de l'"épiphanie" dans l'œuvre de Peter Handke à partir de *La courte lettre pour un long adieu* et *L'heure de la sensation vraie* », *Études germaniques*, vol. XLVII, n°2 (avril-juin 1993), p. 145-166.

ZELLE, Carsten. « Parteinahme für die Dinge. Peter Handkes Poetik einer literarischen Phänomenologie (am Beispiel seiner Journale, 1975-1982) », *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. XCVII, n°1 (2003), p. 99-117.

ZSCHACHLITZ, Ralf. « *Épiphanie* » ou « *illumination profane* »? *L'œuvre de Peter Handke et la théorie esthétique de Walter Benjamin*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 2000.

3) Textes portant sur les contextes culturels allemand et autrichien :

ASSMANN, Aleida. « Wendepunkte der deutschen Erinnerungsgeschichte », dans *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, sous la direction d'Aleida Assmann et Ute Frevert, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1999, p. 140-147.

LEGROS, Waltraud. « Le mot : "Heimat" », *Karambolage* (11 janvier 2004), en ligne : <http://sites.arte.tv/karambolage/fr/le-mot-heimat-karambolage> (page consultée le 28 octobre 2015).

RABENSTEIN-MICHEL, Ingeborg. « Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur », *Germanica*, n° XLII (2008), [s.p.], en ligne : <http://germanica.revues.org/525> (page consultée le 16 octobre 2015).

ROBIN, Régine. *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001.

SCHAEFFER, Jean-Marie. « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, n°2 (1994), [s.p.], en ligne : <http://rgi.revues.org/470> (page consultée le 20 novembre 2016).

ZEYRINGER, Klaus. « Contre nature : Jelinek et Handke, Bernhard, Jandl dans le paysage autrichien », *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, vol. XXIX, n° 59 (décembre 2004), p. 123-136.

E) Divers :

BARNES, Julian. *Le perroquet de Flaubert*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », 1986 [1984].

BEAULIEU, Étienne. « La fatigue romanesque de Joseph Joubert », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, Faculté des arts, Département de langue et littérature françaises, 2003, 364 p.

DE BELLEFEUILLE, Normand. *Mon nom : poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2009.

_____. *Mon bruit : poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1940].

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1970 [1888], 182 p., [Document électronique], récupéré de *Les classiques des sciences sociales*

<http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/essai_conscience_immediate/essai_conscience.pdf>.

BESSETTE, Gérard. *Le semestre*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1979.

BLAIS, Marie-Claire. *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour, 1965.

BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990.

BOUVET, Rachel et El OMARI (dir.). *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota bene, 2003.

_____, André CARPENTIER et Daniel CHARTIER (dir.). *Nomades, voyageurs, déambulateurs. Les modalités du parcours en littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006.

_____, Hélène GUY et Éric WADDELL. *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

BRADBURY, Malcolm. *My Strange Quest for Mensonge. Structuralism's Hidden Hero. With a Foreword/Afterword by Michel Tardieu (Professor of Structuralist Narratology, University of Paris) translated by David Lodge of 1987*, Londres, Andre Deutsch, 1987.

BRAULT, Jacques. *Moments fragiles*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984.

DELARUE, Paul et Marie-Louise TÉNÈZE. *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

DORION, Hélène. *Un visage appuyé contre le monde*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990.

DUCHARME, Réjean. *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

ECO, Umberto. *Il Nome della Rosa*, Milan, Bompiani, 1980.

FERRON, Jacques. *Le ciel de Québec*, Montréal, Éditions du jour, 1969.

GUIBERT, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

HAREL, Simon. *Espaces en perdition*, tome 1 : *Espaces précaires de la vie quotidienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.

_____. *Espaces en perdition*, tome 2 : *Humanités jetables*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.

DE HUMBOLDT, Alexandre. *Tableaux de la nature, ou considérations sur les déserts, sur la physionomie des végétaux, et sur les cataractes de l'Orénoque. Tome 1*, traduit de l'allemand par J.B.B. Eyriès, Paris, F. Schoell, 1808 [1808].

JELINEK, Elfriede. *Les amantes*, Paris, J. Chambon, coll. « Métro », 2003 [1975].

_____. *In den Alpen : drei Dramen*, Berlin, Berlin Verlag, 2002.

JOYCE, James. *Portrait de l'artiste en jeune homme*, traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky (1943), révision de Jacques Aubert, précédé de *Portrait de l'artiste*, traduit de l'anglais par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992 [1916].

_____. *Stephen le Héros. Fragment de la première partie de Dedalus*, traduit de l'anglais par Ludmila Savitsky, introduction de Théodore Spencer, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1948 [1944].

LABERGE, Albert. *La Scouine*, Montréal, Les éditions Quinze, 1918.

LALONDE, Robert. *Le petit aigle à tête blanche*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

MARX, William. *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e – XX^e siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

NEPVEU, Pierre. *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2005.

NOËL, Francine. *Maryse*, Montréal, BQ, coll. « Series Littérature », 1994 [1983].

OUELLETTE, Fernand. *Les Heures*, Montréal et Seyssel, L'Hexagone/Champ Vallon, 1987.

PROUST, Marcel. *Pastiches et mélanges*, Paris, Grasset, 1919.

- REY Alain (dir.). *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2013.
- RIVARD, Yvon. *Mort et naissance de Christophe Ulric*, Montréal, La Presse, 1976.
- _____. *L'ombre et le double*, Montréal, Stanké, 1979.
- _____. *Les silences du corbeau*, Montréal, Boréal, 1986.
- SCHNEIDER, Robert. *Schlafes Bruder*, Leipzig, Reclam Verlag, 1992.
- SIBONY, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- TREMBLAY, Michel. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1971.
- _____. *Le cœur éclaté*, Montréal, Leméac, 1993.
- TURNER, Victor W. *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, coll. « Ethnologies », 1990.
- VOLODINE, Antoine. *Dondog*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.